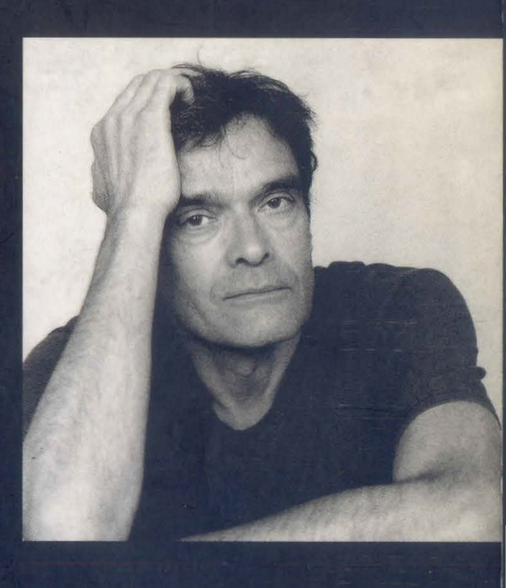
Crítica de la mirada

Textos de Harun Farocki





gobBsAs

SECRETARIA DE CULTURA

Crítica de la mirada

Textos de Harun Farocki

Selección y traducción de Inge Stache



Este libro acompaña la exhibición de nueve films de Harun Farocki en el marco de la quinta edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (del 16 al 26 de abril de 2003). Con el auspicio y la colaboración del Goethe-Institut.

Diseño: Laura Rey

Ciudad de Buenos Aires

ISBN: 9879423011
Queda hecho el deposito que marca la ley 11.723

Indice

Una introducción

Injustamente desconocida hasta ahora en América Latina, la obra de Harun Farocki puede ser considerada, sin temor a error, como una de las más originales, complejas y sofisticadas de todo el cine alemán de la modernidad. Autor de un cine que descree de las categorías y para el que las etiquetas de "ensayo" o "documental" son sin duda insuficientes, Farocki ha desarrollado una suerte de taxonomía de las imágenes, que le permite descubrir la ideología que subyace en la técnica, o la manera en que esa técnica a su vez es capaz de generar nuevas estructuras de pensamiento.

Estos "ensayos de clasificación de imágenes", para utilizar las palabras de Gilles Deleuze, un autor particularmente importante en el universo referencial de Farocki, pueden adquirir en su obra diferentes formas y abarcar los distintos sistemas y condiciones de producción de esas imágenes, desde los precursores del cine (la pintura de caballete, la fotografía) hasta sus continuadores (el video y el digital). Se diría que nada del universo de las imágenes le es ajeno a Farocki, que ya desde su primer film reconocido internacionalmente, *Nicht löschbares Feuer* (*El fuego inextinguible*), un corto de *agit-prop* realizado al calor de Mayo del 68 y que hoy pareciera tener más actualidad que nunca, se pregunta: "¿Cómo hacer un film sobre el napalm?".

A esa pregunta por el medio mismo, sobre la manera de filmar un producto, sus condiciones de fabricación y sus modos de utilización, se suma la pregunta por el espectador, formulada a la manera brechtiana: "Cuando le mostremos fotografías de las víctimas del napalm, usted cerrará los ojos. Cerrará los ojos a las fotografías. Después cerrará los ojos a la memoria. Y después cerrará los ojos a los hechos".

En este film fundacional en la obra de Farocki se encuentra ya una crítica de la mirada, en la medida en que se trata de analizar no sólo las imágenes en sí y su proceso de producción sino también la responsabilidad del espectador frente a aquello que tiene delante de sus ojos. Esto lo ha expresado muy bien el crítico Thomas Elsaesser, cuando escribe que "los films de Farocki proponen un constante diálogo con las imágenes, con la construcción de esas imágenes y con las instituciones que las producen y las hacen circular". Pero las imágenes en Farocki "son vistas a través de los ojos de alguien o de algo y siempre están destinadas a los ojos de alguien. Estos ojos, entonces, están fatalmente implicados tanto en el acto de representa-

ción como en lo representado; en breve, mirar una imagen es el fin de la inocencia de la visión".[1]

Mirar una imagen. De eso se ocupa con obstinación, con rigor, con austeridad el cine de Farocki, como si quisiera descubrir qué significa realmente aquello que tiene ante sí y cuáles son sus implicancias, ya se trate de los estudios fotográficos y topométricos que están en el centro de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*) –un film que tiene ya tres lustros y también habla hoy con más actualidad que nunca– o de los registros ciegos de las cámaras electrónicas de vigilancia de las prisiones de máxima seguridad de Estados Unidos, que constituyen el núcleo de *Gefängnisbilder* (*Imágenes de prisión*).

Si la cárcel es un espejo de la sociedad, como parece decir este film, que hace dialogar el *found footage* con materiales de archivo (Robert Bresson, Jean Genet, noticieros nazis), provenientes de ese nuevo "Thesaurus" que es para Farocki la historia del cine, los *shopping centers* son su consumación. Esa idea se desprende de *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (*Los creadores de los mundos de compras*), donde Farocki desnuda de la manera más cruda todos y cada uno de los secretos que esconden los centros de compras, las nuevas acrópolis del mundo contemporáneo. Como en trabajos anteriores, su método consiste en exponer una técnica, de la cual se desprende una ideología, en este caso de indudable raíz totalitaria. Al fin y al cabo, se trata nada menos que de doblegar la voluntad, forzar la direccionalidad de la mirada y convertir a las personas en números, en prisioneros cautivos de la pulsión de consumo.

Las imágenes (incluso de computadoras y scanners) como instrumentos de cálculo, de desarrollo militar y de control social son una preocupación constante en Farocki, quien también ha hecho del trabajo y la producción de bienes un terreno de investigación. En *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Trabajadores saliendo de la fábrica*), un film realizado íntegramente a partir de material de archivo, Farocki vuelve a bucear en el vocabulario de imágenes de la historia del cine y descubre que así como el primer film hizo de la puerta de una fábrica (en este caso, de los hermanos Lumière) su espacio privilegiado, capaz de representar con su tránsito de operarios "los movimientos invisibles de las mercancías, el dinero y las ideas que circulan en la industria", el cine rara vez volvió luego allí. Esa misma posición de cámara la ocupan ahora los sensores y videos de seguridad y vigilancia.

Así como su cine (que registra ya más de 80 films de distintos metrajes y en diferentes soportes, que incluyen también la video-instalación) se interroga

[1] Thomas Elsaesser, *Introduction: Harun Farocki*; en *www.sensesofcinema.com/contents/02/21/farocki_intro.html*

por "las intersecciones sociales entre guerra, economía y política, sobre el telón de fondo de una historia audiovisual de la civilización y sus técnicas", como señaló Christa Blümlinger,[2] sus textos, que el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires publica por primera vez en castellano, también dan cuenta de unas preocupaciones que exceden el campo específico del cine para ingresar en el de la crítica cultural. La escritura de textos críticos siempre acompañó su producción fílmica y desde 1974 y hasta su disolución en 1984, Farocki formó parte del comité de redacción de la revista *Filmkritik*, un proyecto colectivo originalmente iniciado en Munich pero continuado luego en Berlín y que puede considerarse "la única revista en Alemania capaz de compararse, por sus posiciones estéticas y políticas, y por sus apasionadas discusiones polémicas, a los *Cahiers du Cinéma*".[3] Allí escribieron, entre otros, Hartmut Bitomsky, Hanns Zischler y Wim Wenders, quienes también concebían la escritura sobre cine como una parte de su realización.

En este sentido, los textos de Farocki revelan el mismo estilo que sus films: son de una naturaleza en principio descriptiva, extremadamente detallista (los detalles suelen hablar por el todo en la obra de Farocki), y a partir de esa descripción minuciosa y transparente se van enhebrando y revelando las conclusiones a las que quiere llegar el autor. Hay asimismo, siempre, una curiosidad por la técnica, por los modos de trabajo y la manera en que estos determinan un resultado y unas consecuencias. En su texto "¿Qué es realmente un estudio de edición?", se interroga no sólo por esa "articulación retórica" como llama al montaje. También cuestiona el hecho de que la edición se convierta, habitualmente, en una instancia burocrática, donde se subsana "la pérdida de la mirada" que muchas veces se produce en el rodaje. Por el contrario, en "Jugarse la vida", donde vuelca recuerdos de Holger Meins, que fue su compañero en la Academia de Cine de Berlín (y murió en una huelga de hambre en la cárcel, como miembro del grupo armado RAF), destaca que el trabajo de Meins en la mesa de edición lo ayudó a comprender que en esa instancia del cine se trata de "examinar las tomas a fin de poder formar su propio juicio. Era capaz de retratar en el montaje algo de la relación que establecía con su material".

En "Bresson, un estilista", Farocki vuelve a su preocupación por la mirada y los detalles, como si quisiera encontrar en el gran cineasta francés una guía para su propio trabajo, aunque su camino y sus intereses sean otros. Escribe: "Robert Bresson casi nunca usa planos generales, al menos no para dar

[2] Christa Blümlinger, "Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux", en *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, París 2002.

[3] Christa Blümlinger, *op. cit.*

una idea del conjunto antes de examinar los detalles". Y luego: "No se puede separar la acción de la mirada. La mirada de los actores de Bresson es una acción realizada con los ojos".

El resto de los textos seleccionados en este volumen fueron originados por el trabajo de investigación necesario para la realización de varios de sus films y, desde esa perspectiva, los complementan y enriquecen. En unos y otros van apareciendo temas y preocupaciones comunes, como en sus films y videos, que nacen a partir de un estudio analítico de las imágenes –la manera en que se producen y la forma en que se utilizan– para ir descubriendo de qué modo influyen y determinan no sólo todas las esferas de la vida cotidiana sino también las concepciones de organización social y los sistemas de pensamiento.

Unas ideas se van imbricando en otras, de un texto al siguiente. Es así como en "La realidad tendría que comenzar" (sobre el film *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*), Farocki señala que "los pilotos de bombarderos fueron los primeros trabajadores vigilados por una cámara destinada a controlar su eficiencia". Ese río de pensamiento se prolonga luego en "Miradas que controlan" (sobre *Imágenes de prisión*), donde a partir del *found footage* de las cámaras de vigilancia de las prisiones de máxima seguridad estadounidenses, Farocki llega a la convicción de que "con el aumento del control electrónico, la vida cotidiana será tan difícil de representar o dramatizar como ya lo es el trabajo cotidiano". El círculo *uso militar-control social-vida cotidiana* parecería cerrarse en "Toma americana" (sobre *Los creadores de los mundos de compras*) donde se revela que "las empresas que hoy fabrican equipos electrónicos avanzados de control de ventas también participaron en el desarrollo de la tecnología militar".

Para un cineasta que, siguiendo el camino abierto por Jean-Luc Godard, se ha preocupado por redefinir y profundizar las relaciones entre la palabra y la imagen, estos textos forman parte de su cine y de su mirada crítica. Escribe Farocki: "Lo que diferencia a Auschwitz de otros sitios no se infiere directamente de las imágenes; en las fotografías sólo reconocemos lo que dijeron los testigos oculares, aquellos físicamente presentes en el lugar. Otra vez aparece en la historiografía la conjunción entre imagen y texto: textos que deben revelar imágenes e imágenes que deben tornar imaginables los textos".

Luciano Monteagudo

¿Qué es realmente un estudio de edición?

Antes de colocar un adoquín, los trabajadores lo tiran hacia arriba y lo atrapan. Cada piedra es diferente y al atraparla en el aire ya saben dónde van a colocarla.

El guión y el plan de rodaje equivalen a ideas y dinero. El trabajo en la isla de edición es algo intermedio.

Los estudios de edición se encuentran generalmente en las habitaciones del fondo, en sótanos y altillos. Gran parte del trabajo se realiza fuera del horario común. Editar es una tarea repetitiva y, por lo tanto, favorece los puestos de trabajo fijos. Pero cada edición significa un esfuerzo específico, un esfuerzo que hace visible algo. Ello atrapa al editor hasta el punto de no permitirle separar claramente el trabajo de su vida privada. El tiempo pasa rápidamente. La película se rebobina y se adelanta en la mesa de edición, y una toma siempre se refiere a otra. Para encontrar una determinada toma vista hace diez minutos, es preciso aguardar nuevamente dos minutos y medio.

Con el ir y venir se llega a conocer la película a fondo. Un niño que aún no sabe hablar se da cuenta de inmediato si en la cocina una cuchara se halla en el lugar equivocado. Este tipo de familiaridad permite al film transformarse en un espacio habitable donde se está como en casa. Al cabo de tres semanas, el editor sabe dónde salta la cámara, dónde hay un *blip* en la banda de sonido o dónde un actor sobreactúa de una manera torpe. Un director, que también edita, me dijo que no entiende cómo se puede traducir un texto que no se sabe de memoria. Así es el trabajo en la isla de edición: conocer el material tan bien que las decisiones sobre dónde cortar, qué versión de una toma seleccionar o qué música usar se tomen, digamos, por sí solas.

El pensamiento gestual

En la isla de edición se aprende cuán poco se relacionan los planes y las intenciones con la producción de imágenes. Nada de lo planificado parece funcionar. Uno recuerda que hay un árbol delante de una casa y que sus ramas, movidas por el viento, golpean la baranda del balcón; pero cuando se llega al balcón, el árbol se halla lejos de la casa, y al saltar, uno se encuentra mirando

el abismo. Lo mismo ocurre con el rodaje: se preparan cortes, se escenifica un movimiento de modo de posibilitar la reedición, y en la isla de edición se descubre que la imagen tiene un movimiento totalmente diferente al que es preciso atenerse. De acuerdo con una regla basada en la experiencia, el actor debe comenzar a hablar bastante después de haber sonado la claqueta, y debe continuar actuando incluso luego de haber terminado su escena. Se trata simplemente de producir imágenes, pues una imagen puede volver a utilizarse en algún momento. En la isla de edición se descubre que la toma ha introducido un tema. En la isla de edición se crea un segundo guión basado en los hechos y no en las intenciones.

En la isla de edición, adelantando y rebobinando, se aprende algo acerca de la autonomía de la imagen. Así como las escenas en cámara lenta de los partidos de fútbol entrenaron nuestra mirada para distinguir las faltas verdaderas de las falsas, también en la isla de edición aprendemos a discernir cuáles son, en una producción fílmica, las transgresiones genuinas y cuáles las simuladas.

Reedición

En la isla de edición se produce el encuentro del trabajo y el sistema imperante, y es fácil imaginar el resultado de dicho encuentro. Una isla de edición es un lugar inhóspito, parecido a los galpones donde holgazanean los capataces de las fábricas o los de una obra en construcción, es decir, los puestos de avanzada de la burocracia en el campo de la producción.

Las islas de edición frecuentemente tienen pisos de cemento al igual que un taller, pero alfombrados como una oficina.

El término "oficina" o "buró" se puede usar de manera positiva, como en *Politbüro* y *Oficina Oval*, y de manera negativa, como en *burocracia y mentalidad de oficinista*. Hay una tendencia en la literatura y las revistas literarias a usar el término "buró" como metáfora de lo carente de sentido. Franz Kafka puso de manifiesto el hecho de que cumple, principalmente, una función mágica. La burocracia se esfuerza por evocar un sentido del mundo. La burocracia es un lenguaje, y dado que puede reflexionar sobre sí misma como un lenguaje, genera su propia filosofía del lenguaje. La tarea a la que aspira esta



filosofía consiste en preguntarse si la relación entre lenguaje y realidad es arbitraria o mimética (una realidad que puede ser formulada y existe solamente en términos burocráticos). Por lo tanto, la oficina pasa a ser una metáfora de la producción de sentido.

En este aspecto, la isla de edición no es sino una oficina para el cine. En otras palabras, nada podría ser tan crítico con respecto al trabajo conceptual

y práctico de la televisión como la proyección de imágenes sin editar durante todo el día.

El trabajo en la isla de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes reciben un rotulado llamado edición o montaje.

En la isla de edición, el balbuceo se convierte en retórica. Dado que existe esta articulación retórica, el discurso no articulado se convierte aquí en balbuceo. Es posible colocar la cámara en un sitio u otro de la locación; la decisión sólo lleva un minuto y se acompaña con un gesto por lo general aparatoso. Más tarde, los encargados de la edición dedican una semana entera a decidir dónde poner esta toma de un minuto.

A fin de excusarse por la larga permanencia en el estudio de edición, se dramatiza el tema de las imágenes y sonidos grabados por separado y su paralelismo. La palabra utilizada es "sincronización", la cual señala el mero hecho de que una cinta fílmica con una boca moviéndose debe correr paralelamente y a la misma velocidad que una cinta de audio cuyos sonidos concuerdan con los movimientos de esa boca A ningún conductor le quitaría el sueño pensar si las ruedas situadas a la izquierda de su automóvil se mueven a la misma velocidad que las situadas a la derecha.

La sincronización se dramatiza para justificar el hecho de adelantar o rebobinar una imagen durante semanas. Esta repetición establece sus propias leyes. Al cabo de algunas semanas, ya no se ven las imágenes sino el tiempo laboral y vital derrochado en ellas. El proceso burocrático: una tarea ridícula y sin sentido, realizada en un plano ficcional durante tanto tiempo que, por último, se genera un *dossier*.

Un estudio de edición es un lugar lúgubre. La idea de castigar a Eichmann condenándolo de por vida a ver imágenes de los campos de concentración proviene, seguramente, de un editor.

En la locación, los directores aplican las lecciones aprendidas en el estudio de edición. Y se aseguran de no tener que controlar de cerca el lugar de rodaje: si la toma fue mala, se podrá salvar en la isla de edición. El director llega a perder su mirada cinematográfica hasta el punto de llevar el material que sobrevivió a su trabajo en la locación al estudio de edición donde, ciertamente, el director se desdibuja.

Bresson, un estilista

Se puede hacer una enumeración de los elementos que fundamentan su estilo cinematográfico.

Ningún plano general. Robert Bresson casi nunca usa planos generales, al menos no para dar una idea del conjunto antes de examinar los detalles. En *Au hasard Baltasar (Al azar Baltasar*, 1966), hay una toma más amplia que lo usual del paisaje del pueblo donde transcurre la película, y ello se debe a que la cámara enfoca el cielo justo cuando empieza a llover. Y la cámara enfoca el cielo porque el campesino avaro había dicho antes que se quedaría con el asno hasta que comenzara a llover. En *Le diable probablement* (1977), la autopista aparece una vez, pero tomada de tal manera que no se ve ni el horizonte ni el cielo; allí no se encuentra ni la libertad ni la amplitud con que tantas veces se presenta una autopista en el cine. Hay, sin embargo, un plano general al final de *Lancelot du Lac* (1974). Allí la cámara se aleja de la acción y se ve un bosquecillo miserable donde los caballeros se están matando unos a otros. La matanza, envuelta por el entorno y ocupando un pequeño espacio en el cuadro, pierde entonces toda vigencia y pertinencia. *Lancelot* es una película histórica, una película de época, y este plano general le permite a Bresson mostrar que (en sus películas) lo histórico tiene poca cabida. Este uso del plano general contrasta aquí con la manera como habitualmente se lo usa en un film de época (donde generalmente se lo utiliza para mostrar lo ilimitado de un mundo en que abundan los decorados y vestuarios, y donde el paisaje se elige y fotografía como si se tratara de un escenario. Las montañas y los desiertos de Estados Unidos se filmaron habitualmente como la escenografía natural de una película de época).

Cuando Wim Wenders concibió *Filmkritik* como un film exclusivamente compuesto de planos generales, lo que en rigor le interesaba era demostrar la monstruosidad de éstos. Un plano general no puede mostrar sino el hecho de que un carruaje se desplaza, cómo lo hace, con quién, hacia dónde, pero lo que se supone que significa todo esto requiere de tomas más cercanas. Godard usa a menudo el plano general para contrarrestar su intención de narrar y representar. Escenifica algo y luego lo distancia en un plano general de manera de debilitar el cómo, el dónde y lo que todo esto significa.

Bresson usa primeros planos. En *Le diable probablement*, cuando Charles mira hacia la ventana en la que su novia está junto a un hombre, se ven sólo unos pocos metros de la fachada del hotel y no todo el edificio de la terminal del aeropuerto. A partir de este pequeño segmento, yo (como turista cinematográfico) puedo reconocer el hotel entero en París. Pero a Charles no le importa cómo comienzan a verse las ciudades en la actualidad: sólo ve la ventana detrás de la cual su novia está con otro hombre.

Bresson está enteramente junto a sus personajes y en su trabajo, su trabajo o actividad. De los habitantes de la ciudad cabe decir que no siempre trabajan, aunque son activos. Sus acciones tal vez sean vacuas, pero ponen mucho empeño en llevarlas a cabo. En Bresson, cuando un hombre ama a una mujer lo hace con la dedicación propia de un trabajo, un hecho que por lo general se interpreta erróneamente y se lo confunde con la frialdad. Pero quien realiza un trabajo o hace algo no se detiene para mirar alrededor, pues mirar en torno implica una naturalidad o una tensión que aquí no existe. Cuando vi *Derzu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa me llamó la atención que la película se refiriese a alguien que vive al aire libre en Siberia y que fuese la mirada la que recorta el paisaje. Desde entonces, las panorámicas que muestran los vastos territorios de granjeros y cowboys en los westerns norteamericanos me parecen imágenes turísticas.

Los actores de Bresson no pueden mirar alrededor ni siquiera cuando roban. En *L'argent* (*El dinero*, 1983), Lucien está cometiendo un hurto en el negocio donde trabaja, y cuando llegan sus patrones trata de ocultar el hecho. Lucien levanta tranquilamente la vista y continúa como si no hubiera nada que ocultar. Su delito es descubierto de inmediato y lo echan. En este punto uno podría pensar que él deseaba ser despedido o provocar a sus patrones, pero en realidad lo echan porque no puede mirar alrededor, porque no puede separar la acción de la mirada.

La mirada de los actores de Bresson es una acción realizada con los ojos. Cuando no miran un punto determinado, mantienen la cabeza ligeramente gacha (una posición cero: no dejan divagar la mirada). Cuando las manos no hacen nada, están abiertas y cuelgan de los brazos (una posición cero: no toman distraídamente las cosas que están a su alrededor). Pero las manos no están totalmente abiertas ni los brazos totalmente estirados ni pegados al cuerpo, como ocurre cuando los soldados se cuadran.

En un guión de Bresson abundan las notas relativas al PM (*plan moyen*, plano medio) y al GP (*gros plan*, primer plano). El PM se refiere a las tomas donde se muestra a una persona desde la cabeza hasta aproximadamente las caderas, y a las tomas que muestran a un grupo de individuos desde la cabeza a los pies y dejan todavía un espacio alrededor. En la toma 64 de *El diablo*

se lee: *panoramique* (aquí Bresson no dice nada sobre el tamaño de la toma). Albert sube al *Triumph*, junto con Charles y Edwige, y parte. A esta imagen se la podría llamar también plano general, pero en rigor es una toma donde solamente se ve el conjunto. Bresson encuadra sus personajes ajustadamente, sin permitirle a la cámara lo que denominamos autonomía. En la literatura ello equivaldría al intento de escribir solamente con aseveraciones. Se trata, en realidad, de un arte: Bresson exige que cada palabra aparezca como una afirmación. En esta metáfora gramatical, cada escena, cada objeto se transforma en un derivado. París se convierte en "París" o, según una interpretación aritmética, una taza se convierte en una "taza". Y cuando en *Lancelot* no logró desplegar toda su capacidad artística, dado que el escenario parecía quedar cubierto de vestuarios, utilería y decorados, probablemente resolvió el poblema con el plano general del bosquecillo.

Cómo los personajes se colocan uno frente a otro y cómo los registra la cámara. La cámara de Bresson se sitúa entre los personajes casi en donde se halla el eje de la acción. Se denomina eje de la acción a la línea imaginaria trazada entre dos personajes interrelacionados. Señala el recorrido de la mirada, de la palabra, de los gestos. Esta línea significa lo mismo que un río en geografía (o en estrategia militar): una orientación y a la vez un límite (un elemento "natural", incluso si el río es un arroyuelo). Es importante saber de qué lado está el punto de vista, pues al cambiar de lado es preciso cambiar también la denominación. Como la cámara de Bresson se sitúa virtualmente sobre este eje, las personas miran ligeramente al costado de la cámara. Esta desviación irrita: la cámara toma a la persona de frente y el personaje no devuelve la mirada sino que evita el ataque. Aunque sea obvio que la cámara está allí, la mirada del personaje lo niega. Ahora se produce el *contraplano,* la mirada del individuo que está enfrente. La cámara modifica su dirección en casi 180 grados, y nuevamente aparece un personaje que evade con su mirada la mirada del ojo de la cámara. Esta evasión contradice la tranquila fimeza de los actores de Bresson.

La orientación se hace difícil en secuencias cortas o cuando un lugar aparece una única vez; por ejemplo, al principio de *L'argent*, cuando Norbert le pide dinero a su padre, los dos parecen eludir la cámara y, a la vez, eludirse el uno al otro. Hasta donde yo sé, desde que existe el cine sonoro únicamente Yasujiro Ozu hace tomas opuestas de manera similar.

Lo que se puede hacer con un plano o contraplano, se llevó a cabo de la manera más perfecta en el cine sonoro clásico norteamericano (entre 1930 y 1960, aproximadamente). En este sistema, se aplica la regla de que una toma es mucho más subjetiva cuando proviene del ángulo de visión del personaje

opuesto. El primer plano, en el cual la estrella debe ser reconocida, generalmente es una toma *en-face*. El actor principal entra en el cuadro sin dirigir los ojos a la cámara y afirma la continuidad del contexto. Bresson tomó algo de esta idea, pero no adoptó, en cambio, la confrontación entre "lo subjetivo" y "lo objetivo". No se aleja de un personaje para acercarlo más tarde en forma repentina: renuncia al repertorio retórico de la diversidad. Por lo general, se cambia el tamaño de los encuadres, quizá no de un plano a un contraplano, pero sí en el transcurso de una escena. Ello introduce un cierto movimiento entre los personajes que dialogan: uno se aleja y aparece un plano medio largo, otro se acerca y aparece un plano medio corto. Bresson hace más bien lo contrario: cuando sus personajes se mueven, trata de mantener constante el tamaño de la toma mediante un paneo o una segunda cámara, sin permitirle a ésta ninguna autonomía. Las tomas carecen, al mismo tiempo, de la razón surgida del trabajo de articulación: en Bresson, el ángulo y el encuadre constituyen un dogma.

Cuando Bresson hace un corte de una persona a otra, el corte equivale al fiel de la balanza. La operación de pesar iguala a quienes se enfrentan; esto es, las cosas esencialmente diversas se vuelven equivalentes. Bresson a menudo lo hizo hasta el punto de crear imágenes especulares. En *Baltasar,* Gérard y Marie corren alrededor del asno; Gérard es el perseguidor y Marie, la perseguida. El film desmonta el patrón perseguidor-perseguido mostrando una persona por vez detrás del asno, mientras la otra evalúa la situación y luego se pone en movimiento, y ello se repite tantas veces que resulta imposible saber dónde comenzó la acción. Hasta que Marie no abandona la protección del asno y se tira en el pasto, la imagen de Gérard falta (la escena de Marie corriendo alrededor del asno fue montada dos veces consecutivas). Pero para percibir estos detalles, en los cuales se refleja una moral, el espectador ya está demasiado mareado. En *Une femme douce* (*Una mujer dulce*, 1969), el hombre y la mujer están sentados uno frente al otro tomando sopa. Bresson sigue el descenso de la cuchara de uno de ellos y hace un corte; luego el ascenso de la cuchara del otro hacia su boca. El movimiento de las cucharas unen al hombre y la mujer como la biela de acoplamiento une las ruedas de la locomotora.

El plano/contraplano es una figura del lenguaje fílmico muy criticada, y Bresson la critica agudizándola.

Siempre le gustó a Bresson montar objetos de forma sorpresiva, deducir similitudes y contextos a partir de movimientos. En *Lancelot,* monta las viseras de los yelmos que se cierran y caen una tras otra en intervalos cada vez más cortos (en otras películas, esto sería una vulgaridad). Cuando, en *Baltasar,* hace un corte entre una puerta cerrada por Marie y una ventana que se abre, el

resultado es magnífico. Es posible caminar a través de una puerta, es posible mirar a través de una ventana. Marie mira a Gérard, quien la fascina: el montaje muestra cómo se relacionan entre sí o que las casas tiene ojos y pies. "Mostrar" no es, por cierto, el término correcto, pues Bresson incluye la palabra hablada sin detenerse ni desviarse.

Le diable probablement. Michel y Alberte se encuentran a menudo en el pequeño departamento donde se mudó Alberte para poder estar con Charles. Alberte se sienta, Michel se levanta; estos dos movimientos parecen relacionarse como si estuvieran mecánicamente interconectados (balanza, biela, engranaje). La imagen de Michel suele ser como la rima de la imagen de Alberte. En estos encuentros o confrontaciones, Bresson resalta el acuerdo o la armonía que existe entre ellos. Más tarde hay una toma muy acotada donde ambos se abrazan; están de pie junto a un árbol; detrás se ven las ruedas del tránsito parisino: lo ajustado del encuadre crea un amplio espacio para ellos.

Las tomas de objetos y las tomas de acciones. Mirar constantemente a una persona que habla (con palabras y gestos faciales) es insoportable, aunque la cámara se posicione delante de ella de la manera más artística posible. Antes de mostrar el primer plano de un rostro, Bresson muestra el primer plano de una mano. Corta sin miramientos la cabeza y, con ésta, la cara, y se limita a registrar la acción de una mano (o de un pie).

En *Un condamné a mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se escapa*, 1956), hay un convicto que transforma los objetos de su celda en elementos útiles para escapar. Afila la punta de una cuchara hasta convertirla en una herramienta apta para astillar una madera; desarma los resortes de la cama y trenza el alambre obtenido con tiras de sábanas y camisas a fin de fabricar una soga. Jamás se había filmado una película semejante sobre el trabajo y su significado.

> "Las herramientas y las máquinas no son únicamente un signo de la fuerza imaginativa y de la capacidad creadora del hombre; su importancia como instrumentos para transformar la tierra domesticada es indudable, pero también son intrínsecamente simbólicas. Simbolizan las acciones pasibles de ser ejecutadas a través de ellas, es decir, simbolizan su propio uso. Un remo es una herramienta para remar y representa la capacidad del remero en toda su complejidad. Alguien que nunca ha remado no puede concebir un remo como tal. La manera como mira un violín alguien que nunca ha tocado ese instrumento es por completo diferente de la percepción que de él tiene el violinista. Una herramienta es siempre un modelo para su propia reproducción y una instrucción de uso que permite utilizar nuevamente las capacidades que simboliza. En este sentido,

constituye un instrumento pedagógico, un medio para enseñar a los hombres de otros países y de otro estadio de desarrollo, el pensamiento y la acción culturalmente adquiridos. La herramienta como símbolo trasciende así su rol de medio práctico para lograr determinados fines: es un elemento constitutivo de la recreación simbólica del mundo por parte del hombre." (Joseph Weizenbaum)

Bresson filmó dos películas en blanco y negro ambientadas en el campo, *Mouchette* (1967) y *Baltasar,* en las cuales es posible encontrar esa fuerza simbólica en cada objeto. En ellas, una motocicleta es tan sorprendente como un asno. Bresson filma tomas de objetos y acciones con una mirada ligeramente elevada con respecto a la posición que corresponde a la acción y al objeto. Para ello no hay razón alguna, dado que la posición de la cámara a la altura de los ojos se deduce de la posición de pie del observador/participante, y la cámara baja de Ozu se deduce, supuestamente, de la posición sentada típica de los japoneses.

El hecho de haberse ido a la ciudad y de filmar allí en color destaca la valentía de Bresson. No es fácil dar una imagen de humildad cuando se filma en color. Bresson busca la claridad en sus imágenes sin recurrir a medios obvios como el contraste y el espacio. (Por lo general, elige un solo color y siempre una lente de 50mm.)

Los habitantes de la ciudad de Bresson son a menudo haraganes o bohemios que no pueden sumergirse en la corriente histórica del trabajo humano. Sin embargo, mediante sus acciones –robar o regalar algo, tenerse de la mano, preparar un té o una comida, tocar un revólver o matar a alguien con un hacha– intentan "una recreación simbólica del mundo a través del hombre". Se transforman en monaguillos de la propia vida.

En *L'argent* (*El dinero*), el mozo acusa a Yvon de hacer circular dinero falso; Yvon no quiere que le confisque el dinero y entonces lo empuja. Vemos su mano cuando aferra al mozo y lo empuja. Mientras se escucha el ruido del cuerpo al golpear contra la mesa, la mano de Yvon se paraliza. Tiembla levemente por el esfuerzo. Se diría una mano que acaba de tirar los dados. Y tirar los dados es una imagen que habla tanto del destino como de matar el tiempo.

La realidad tendría que comenzar

En 1983, cuando se preparaba la instalación de más armas nucleares en la RFA, Günther Anders escribía lo siguiente:

> "La realidad tiene que comenzar. Esto significa: el bloqueo de los accesos a las instalaciones asesinas que existen permanentemente, también debe continuar existiendo permanentemente. [...] Esta idea no es nueva: permítanme recordar una acción –o mejor dicho una no-acción– que ocurrió hace cuarenta años. En ese entonces los aliados se enteraron de la verdad sobre los campos de exterminio en Polonia. Se propuso de inmediato bloquear los campos, es decir, bombardear un largo trecho de las vías que llevaban a Auschwitz, Maidanek etcétera, y sabotear así la llegada de nuevas víctimas –la posibilidad de futuros asesinatos–".[1]

Las armas nucleares situadas en la República Federal Alemana llegan por vía marítima a Bremerhaven y desde allí se transportan por ferrocarril. Los horarios de salida y los destinos de los trenes permanecen en secreto. Aproximadamente una semana antes de la salida del tren, aviones de la fuerza aérea sobrevuelan el trayecto y lo fotografían desde el aire. Media hora antes de que pase el tren, se hace otro registro aéreo del estado de las vías y se compara estas imágenes con las primeras. La comparación permite descubrir si entre ambas tomas se produjo algún cambio significativo; por ejemplo, cuando de pronto se encuentra un camión estacionado junto a los rieles, la policía verifica si el vehículo proporciona o no un camuflaje a los saboteadores, aunque nunca se supo de ningún intento de sabotaje.

Ya en la Primera Guerra Mundial, el relevamiento fotográfico aéreo permitió reconocer las áreas enemigas. Cuando aún no existían los aeroplanos, las cámaras fotográficas se montaban en globos aerostáticos o en cohetes (e incluso en palomas mensajeras que volaban portando cámaras diminutas). Durante la Segunda Guerra Mundial, los ingleses fueron los primeros en dotar

[1] Günther Anders, *Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative*. Publicado en *Konkret*, Hamburgo 11/83.

Fotogramas de *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra.*





a sus aviones bombarderos de equipos fotográficos. Obligados a atravesar el fuego de la artillería antiaérea y a evitar los ataques de los aviones de caza alemanes (los Messerschmitt), los pilotos procuraban arrojar sus bombas lo más rápidamente posible. No hay que olvidar que en los vuelos de Inglaterra a Alemania se perdía aproximadamente un tercio de la escuadrilla. Los pilotos eran presa del temor y, por consiguiente, tendían a creer con demasiada facilidad que sus bombas habían dado en el blanco. Pero la colocación de cámaras fotográficas en las aeronaves redujo enormemente el crédito otorgado hasta entonces a los informes orales. Los pilotos de bombarderos fueron entonces los primeros trabajadores vigilados por una cámara destinada a controlar su eficiencia.

Hasta ese momento, el trabajo realizado por el hombre durante la guerra era mucho menos monitoreado y monitoreable que cualquier actividad industrial, comercial o agraria, por cuanto no tenían control alguno sobre el objetivo de su tarea: el territoro del enemigo. De modo que si las percepciones e informes de este tipo de trabajadores fueron, en su momento, significativos, dejaron de serlo con la aparición de la fotografía aérea.

La imagen fotográfica es un corte a través de un haz de rayos luminosos reflejado por los objetos en un espacio circunscripto. La fotografía reproduce el objeto tridimensional en un plano según las reglas de la geometría proyectiva. En 1858, se le ocurrió a Albrecht Meydenbauer, director de la Oficina Estatal de Construcción, servirse de este principio óptico y concebir la fotografía como una imagen mensurable en escala. Cuando tuvo que medir la fachada de la catedral de Wetzlar, utilizó un canasto colgado de un aparejo –tal como lo hacen quienes limpian los vidrios de los edificios– a fin de evitar el costo de erigir un andamio. Una noche, para ahorrar tiempo, quiso entrar desde el canasto a una ventana de la torre. Fue entonces cuando éste se alejó de la fachada y Meydenbauer estuvo a punto de caer. "Desesperado, aferré el borde curvo de un arco con mi mano derecha, y con el pie izquierdo empujé el canasto lo más lejos posible. El empujón bastó para que mi cuerpo pudiera pasar por la abertura y ponerme a salvo [...] Mientras bajaba por la escalera pensé: ¿es posible reemplazar la medición manual por la medición de una perspectiva en escala capturada en una imagen fotográfica?" Esta idea, que excluía todo esfuerzo y riesgo personal en la medición de un edificio, fue el comienzo de la fotogrametría.[2]

Meydenbauer contó el episodio en numerosas ocasiones durante el siglo XIX. Su relato implicaba tanto el peligro como la aparición de la idea salvadora: el

[2] Citado en Albrecht Grimm, *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland*, Munich, 1977.

héroe está en vías de convertir una construcción en un cálculo, se dedica a un trabajo de abstracción; pero el espacio mensurable quiere demostrar otra vez su carácter real. El mayor peligro proviene de la objetividad y actualidad de las cosas. Es peligroso permanecer físicamente cerca del objeto, de la escena; es más seguro sacar una fotografía y analizarla luego en la tranquilidad del propio escritorio.

Apenas publicada su idea, las fuerzas armadas –una organización que, huelga decirlo, cuenta con muchos escritorios– le ofrecieron a Albrecht Meydenbauer solventar los gastos de su experimentación práctica, la cual no pudo realizarse de inmediato pues el país ya estaba en guerra. La primera medición en escala partiendo de fotografías se llevó a cabo en 1868, en la fortaleza Saarlouis. Las fuerzas armadas reconocieron, en la fotogrametría, la posibilidad de documentar numéricamente objetos y espacios a la distancia y de evitar que los soldados los atravesaran o midieran a riesgo de perder la vida y la integridad física. En suma, tomaron literalmente lo expresado por Meydenbauer acerca de la muerte y de la medición.

La primera fotografía del campo de concentración de Auschwitz tomada por los aliados data del 4 de agosto de 1944. Aviones norteamericanos habían salido de Foggia (Italia) rumbo a Silesia; sus objetivos eran las fábricas destinadas a la producción de gasolina a partir de carbón (hidrogenación de gasolina) y a la producción de caucho sintético (Buna). Al acercarse a la planta de I.G. Farben, que aún se encontraba en construcción, el piloto hizo una serie de veintidós tomas aéreas. Tres de ellas registraron también "el principal campo" de exterminio que se encontraba cerca de la planta industrial. Estas imágenes llegaron junto con otras al centro de análisis de tomas aéreas situado en Medmenham, Inglaterra. Los analistas identificaron las plantas industriales, mencionaron en su informe el estado de la construcción y el grado de destrucción, estimaron la cantidad de producción prevista para la planta de caucho sintético, pero no mencionaron la existencia del campo de concentración. Los aviones aliados sobrevolaron Auschwitz en incontables ocasiones y lo registraron fotográficamente, incluso en 1945, cuando los nazis ya habían abandonado los campos de Auschwitz, desmantelado algunas de sus instalaciones criminales y matado, abandonado o trasladado a los prisioneros. Pero el hecho nunca se mencionó en ningún informe. Los analistas no tenían instrucciones relativas a localizar campos de exterminio y, en consecuencia, tampoco los encontraban.



Fue el éxito de la serie televisiva *Holocausto*, un programa kitsch que pretende tornar imaginable el sufrimiento y la muerte a través de narraciones visuales, lo que llevó a dos colaboradores de la Agencia Central de Inteligencia a buscar fotografías aéreas de Auschwitz en 1977. A tal efecto, ingresaron en

la computadora de la CIA las coordenadas de todos los campos que se encontraban cerca de los blancos de bombardeo, así como las coordenadas de la planta I.G. Farben Monowitz.

La I.G. Farben de Monowitz había construido grandes instalaciones de producción donde trabajaban esclavos provistos por la SS. Durante un tiempo, funcionó un campo de exterminio (Auschwitz III, también llamado Buna) que lindaba con el área de la fábrica. Allí trabajaron hasta morir prisioneros judíos de toda Europa, prisioneros de guerra, especialmente de la Unión Soviética, y otros enemigos declarados del Reich. A veces bastaba una sola jornada para diezmar la séptima parte de un grupo. Treinta personas pertenecientes a un grupo de doscientos prisioneros fueron eliminadas en un día. Quien no sucumbía a la sobreexigencia física o a la desnutrición y quien no era golpeado hasta morir por los hombres de la SS o los "kapos", quedaba al poco tiempo inutilizado para el trabajo y era enviado al campo de exterminio de Birkenau (Auschwitz II). La producción de las fábricas I.G. Farben Monowitz se destinaba a la industria aeronáutica y, en consecuencia, constituían un blanco estratégico para los aliados; ello atraía a los bombarderos y a las cámaras fotográficas, un hecho que ayudó, más tarde, a redescubrir las terribles imágenes.

Los dos agentes de la CIA volvieron a analizar las fotos treinta y tres años después de haber sido tomadas. En la primera fotografía del 4 de abril de 1944, identificaron la casa del comandante de Auschwitz y marcaron la pared que dividía los bloques 10 y 11, donde se realizaban las ejecuciones. Identificaron y marcaron la cámara de gas de Auschwitz I y escribieron lo siguiente:

> "En un anexo especialmente asegurado se identificó un pequeño vehículo. Testigos oculares describieron cómo los prisioneros que llegaban a Auschwitz, ignorantes de su destino, se tranquilizaban al ver una ambulancia de la Cruz Roja. En rigor, el vehículo fue utilizado por la SS para transportar los cristales letales de Cyclon-B. ¿Se trataba acaso del famoso vehículo?"[3]

Los analistas no están seguros. Desde una distancia de 7.000 metros, es posible saber si una mancha es un vehículo, pero no determinar a qué tipo pertenece ni lo que han pintado en su carrocería.

Lo que diferencia a Auschwitz de otros sitios no se infiere directamente de estas imágenes; en las fotografías sólo reconocemos lo que dijeron los testigos oculares, aquellos físicamente presentes en el lugar. Otra vez aparece en la historiografía la conjunción entre imagen y texto: textos que deben revelar imágenes e imágenes que deben tornar imaginables los textos.

[3] Dino A. Brugioni y Robert G. Poirier, *The Holocaust Revisited*, Washington DC, 1977.

"En la noche del 9 de abril, escuchamos de pronto un lejano zumbido de aviones de combate, algo que nunca había ocurrido durante nuestra permanencia en Auschwitz [...] ¿Se habrá filtrado por fin el secreto? ¿Estarán por volar los alambres electrificados y eliminar las torres de vigilancia junto con los guardias y sus perros? ¿Será éste el fin de Auschwitz?".[4]

Los dos prisioneros que escuchaban el ruido de los aviones de combate ese 9 de abril estaban preparando su huida del campo de Auschwitz. Uno, Rudolf Vrba, tenía a la sazón diecinueve años, y estaba en los campos desde hacía dos. Había trabajado primero en la construcción de la planta de Buna, y luego fue asignado al departamento de "Effekten". Cuando llegaba un tren con deportados, los recién llegados debían abandonar sus pertenencias y un grupo especial las juntaba y clasificaba. De entre esas pertenencias, denominadas por los nazis Effekten, Vrba encontraba, en ocasiones, algo para comer, lo cual lo mantenía vivo y con fuerzas. El otro prisionero, Alfred Wetzler, judío de Eslovaquia como Vrba, trabajaba en la oficina administrativa del campo. Allí memorizaba las fechas de arribo, la procedencia y el número de los recién llegados al campo. Y como estaba en contacto con los hombres del comando especial que trabajaban en las cámaras de gas y en los crematorios, se enteraba también de los datos de los asesinados, mientras aprendía de memoria interminables listas de números.

Vrba y Wetzler decidieron huir cuando les quedó claro que los grupos de resistencia en el campo no estaban en condiciones de rebelarse, pues a lo sumo sólo podían luchar por su propia supervivencia. Además, les resultaba imposible imaginar que tanto la resistencia en Polonia como los aliados tuviesen conocimiento de los campos de exterminio. Vrba estaba convencido de que Auschwitz solamente era posible "porque las víctimas que llegaban no sabían lo que allí ocurría".[5]

"Aunque algunos no lo crean, la experiencia lo confirma: en un fotograma, no todo pero sí gran parte, se ve mejor que en el lugar mismo", decía Meydenbauer en un escrito cuyo propósito era impulsar la creación de archivos de monumentos históricos.[6] Y volvió a describir lo innecesario de una estadía prolongada en el lugar, incluso para hacer su medición. "En esta actividad, mental y físicamente exigente, el arquitecto queda expuesto a las inclemencias del clima; el sol o la lluvia caen sobre su libreta de apuntes, y cuando levanta

[4] Rudolf Vrba y Alan Bestic, *Ich kann nicht vergeben*, Munich, 1964.

[5] Rudolf Vrba, "Comentario sobre la película *Shoah*", en *Shoa*, Claude Lanzmann (comp.) Düsseldorf, 1986.

[6] Albrecht Meydenbauer, *Das Denkmäler-Archiv* (*El archivo de monumentos*), Berlín, 1884.

la vista, el polvo le ciega los ojos." Con estas palabras expresa su repugnancia por la materialidad del mundo. El escrito de Meydenbauer fue decisivo para impulsar, en 1885, la fundación del Instituto Real Prusiano de Fotogrametría, el primero en el mundo. Los militares y quienes estaban a cargo de la conservación de monumentos adhirieron a la idea de Meydenbauer (la medición por medio de fotografías); los primeros la usaron para destruir, los últimos, para preservar. Desde 1972, la Convención de la UNESCO para la Protección del Patrimonio Mundial, Natural y Cultural obliga a todos los estados miembros a registrar fotográficamente las construcciones especiales. Usando las fotografías archivadas, se puede leer y calcular el plano del edificio en caso de ser destruido, una destrucción ya implícita en las medidas de protección mismas.

Los artistas matemáticos del Renacimiento colocaban papel transparente en un marco y dibujaban en su superficie los contornos de los objetos tridimensionales que se traslucían. Con el invento de la fotografía, los creadores del método de la perspectiva aparecen como los precursores del fotógrafo; con el descubrimiento de la fotografía aérea, se convierten en técnicos precoces de la fotogrametría. De acuerdo con Edwin Panofsky, la mirada perspectivista se podía interpretar tanto según la razón y el objetivismo como según la casualidad y el subjetivismo. "Hay un ordenamiento, pero el fenómeno visual responde a un orden."[7] Si se concibe una imagen como un dispositivo de medición, se debe prescindir entonces de lo casual y sujetivo.

Usar una imagen fotográfica para la fotogrametría significa insistir en un mundo visual que es comprensible desde la matemática, el cálculo y, finalmente, desde la "computarización". La fotografía es, en principio, *una técnica analógica*; una imagen fotográfica es una impresión del original, una impresión a distancia hecha con la ayuda de elementos propios de la óptica y la química. Vilém Flusser señaló que la *tecnología digital* ya está implícita en forma embrionaria en la fotografía, por cuanto la imagen fotográfica se compone de puntos y se descompone en puntos.[8] El ojo humano sintetiza los puntos en una imagen. Sin tener conciencia o experiencia de la forma, un aparato puede capturar la misma imagen localizando los puntos visuales en un sistema de coordenadas. El sistema continuo de signos que configura las imágenes se torna divisible en un sistema "discreto" de unidades, se puede transmitir y reproducir. De esta manera se obtiene un código que registra imágenes. Esto lleva a la activación del código, a reformular las imágenes desde el lenguaje codifi-

[7] Edwin Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, en *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft,* Berlín, 1974.

[8] Vilém Flusser, *Für eine Theorie der Fotografie*, Gotinga, 1983.

cado. Entonces son posibles las imágenes sin un original, esto es, las *imágenes generadas*.

Vrba y Wetzler se escondieron fuera del alambrado de alto voltaje, debajo de una pila de tablas que habían impregnado con una mezcla de tabaco y petróleo para despistar el olfato de los perros, según les aconsejó un prisionero experimentado. Luego de tres días, la SS abandonó la búsqueda y reportó la huida de ambos en un telegrama dirigido a Himmler. Esto demuestra hasta qué punto temían los relatos de testigos oculares de los campos de concentración. Vrba y Wetzler llegaron hasta la frontera eslovaca, la cruzaron y se pusieron en contacto con el Consejo Judío de la ciudad de Zilina. Durante varios días dieron información sobre el campo de la muerte de Auschwitz. Dibujaron los planos de las instalaciones, revelaron las listas de las estadísticas concernientes a los internados y asesinados. Tenían que repetir una y otra vez lo ya relatado y contestar una y otra vez las mismas preguntas. El Consejo Judío quería obtener un material contundente e irrefutable para probarle al mundo el increíble crimen. Lo inimaginable se repetía para volverse imaginable.

Se confeccionaron y enviaron tres ejemplares del informe Vrba-Wetzler. El primero tenía que llegar a Palestina. Se lo mandó a Estambul, donde nunca llegó, probablemente porque el correo era un espía nazi. El segundo ejemplar estaba dirigido a un rabino con contactos en Suiza, y arribó a Londres vía Suiza. El gobierno británico pasó el informe a Washington. El tercer ejemplar fue dirigido al nuncio papal y llegó a Roma aproximadamente cinco meses después. Cuando Vrba y Wetzler huyeron en abril, era inminente el envío y asesinato de aproximadamente un millón de judíos húngaros. Recién en junio de 1944, el gobierno de Horthy dejó de entregar judíos húngaros a los alemanes. Se estaba acercando el ejército rojo y la guerra se perdía irremediablemente. Horthy consideraba la posibilidad de llegar a un acuerdo con Occidente, donde ahora se sabía con precisión lo ocurrido en Auschwitz y se exigía el final del exterminio masivo a través de los canales diplomáticos. El informe de Vrba y Wetzler contribuyó a salvar cientos de miles de vidas. El 25 y 27 de junio, el *Manchester Guardian* publicó un informe sobre la fábrica de muerte de los nazis y mencionó por primera vez el nombre de un lugar: Oswiecim. Ahora los periódicos mencionaban ocasionalmente el exterminio masivo de judíos a manos de los nazis: una noticia más de las tantas que se referían a los dramáticos sucesos bélicos, una noticia destinada a caer en el olvido al cabo de un tiempo.

Un año después, Alemania había perdido la guerra y se habían liberado los campos de concentración. Los aliados fotografiaron y filmaron las instalaciones, a los sobrevivientes y a las huellas que hablaban de los millones de asesinados. Fueron, sobre todo, las imágenes de montones de zapatos, de anteojos,

de prótesis dentales, de montañas de pelo cortado las que quedaron profundamente grabadas en la memoria. Quizá deban existir imágenes, fotografías, huellas de lo real a distancia para que lo inimaginable pueda ser recordado.

En realidad, también los nazis habían sacado fotos en Auschwitz. Cuando Lili Jacob –que había sido trasladada de Auschwitz a la fábrica de municiones en Silesia y desde allí al campo de Dora-Nordhausen– buscaba ropa de abrigo en la barraca de los guardias, después de la liberación, encontró un álbum con 206 fotografías. En las fotos aparecía ella misma y sus familiares, quienes no sobrevivieron a Auschwitz.

Aunque en Auschwitz estaba prohibido sacar fotos, dos hombres de la SS eran, aparentemente, los encargados de fotografiar el campo. En una toma panorámica hecha desde un ángulo elevado, registraron el procedimiento de "clasificación" o "selección". Aparecen, en primer plano, hombres con uniforme de la SS; detrás de ellos, en dos columnas, los recién deportados. En la columna de la izquierda se ven hombres y mujeres de hasta aproximadamente cuarenta años, vestidos con ropas más claras. En la columna de la derecha izquierda están los mayores, las mujeres con niños y todos aquellos demasiado enfermos o débiles para trabajar. Quien se encuentra a la derecha, es llevado directamente a la cámara de gas. Quien se encuentra a la izquierda, es sometido al procedimiento de ingreso: se lo tatúa, se lo rapa y se le asigna un trabajo. Un trabajo que es, asimismo, una forma de aniquilamiento que posterga la muerte y prolonga la agonía.

Desde el momento en que las autoridades comenzaron a sacar fotografías, todo tuvo que ser registrado en imágenes. Incluso los crímenes cometidos por ellos están visualmente documentados. Es preciso documentar el propio crimen a fin de visualizarlo. Una montaña de imágenes se erige junto a una montaña de archivos.

Una imagen del álbum: una mujer ha llegado a Auschwitz. La cámara la sorprende en el momento en que se da vuelta mientras camina. A su izquierda, se ve a un hombre de la SS aferrando con la mano derecha la solapa de la chaqueta de un hombre mayor, también recién llegado a Auschwitz: un gesto de clasificación. En el centro de la imagen está la mujer: los fotógrafos siempre dirigen la cámara a una bella mujer. Y si su cámara se encuentra en un lugar fijo, la disparan cuando pasa una joven que les parece atractiva. Aquí, en la "rampa" de Auschwitz, fotografían a la mujer como si le echaran una mirada en la calle.

La mujer capta esa mirada fotográfica y dirige la vista hacia el costado del observador. De estar en una avenida, miraría del mismo modo a una vidriera para evitar los ojos del hombre que la observa. En suma, la mujer no responde a la mirada pero es consciente de ella y le permite trasladarse a otro lugar.

Un lugar lejano donde hay avenidas y caballeros y vidrieras. El campo, manejado por la SS, la destruirá, y el fotógrafo que registró su belleza para la posteridad no es sino uno de sus miembros. ¡Hasta qué punto interactúan la destrucción y la preservación!

Así se llegó a obtener una imagen que se ajusta perfectamente a la historia propalada por los nazis sobre la deportación de judíos. Dijeron que los llevaban a una especie de gueto gigante, a una suerte de colonia, a un lugar "situado en alguna parte de Polonia". Ni siquiera estas fotografías fueron publicadas por los nazis. Les parecía pertinente retener todo cuanto remitía a la realidad de los campos de exterminio. Era más útil dejar en lo incierto ese lugar "situado en alguna parte de Polonia".

La estructura del álbum que encontró Lili Jacob se atiene al principio de ordenamiento del campo clasificando a las personas según los rótulos correspondientes: "hombres todavía aptos para trabajar", "hombres incapaces de trabajar", "mujeres todavía aptas para trabajar", "mujeres incapaces de trabajar". En el futuro que los nazis anhelaban, ellos podrían haber mostrado estas imágenes. No se habría visto ningún golpe y ningún muerto. El exterminio de los judíos hubiera parecido una medida meramente administrativa.

El informe de Vrba y Wetzler no fue la primera noticia del exterminio de los judíos en campos de concentración y en fábricas de muerte, pero debido a la exactitud de las cifras y de las indicaciones con respecto al lugar, cobró mayor peso que las anteriores. En lo sucesivo, los funcionarios judíos se dirigieron repetidas veces a Londres y Washington para que destruyeran, mediante ataques aéreos, las vías del ferrocarril que conducía a Auschwitz. Yitzak Gruenbaum, de la Jewish Agency en Jerusalén, telegrafió a Washington lo siguiente: "En mi opinión, se impedirían en gran medida las deportaciones si se bombardearan las vías ferroviarias situadas entre Hungría y Polonia."[9] Benjamín Akzin, del comité de refugiados de guerra del gobierno estadounidense, abogó por "el bombardeo de las cámaras de gas y de los crematorios, pues esto representaría la señal más tangible –tal vez la única señal tangible– de la indignación producida por la existencia de estos osarios. [...] Probablemente morirán muchos judíos en los bombardeos (aunque tal vez algunos puedan escapar, aprovechando la confusión). Pero los judíos que se encuentran allí están condenados a morir de todos modos. La destrucción de los campos no cambiaría en nada su destino, pero significaría, no obstante, una venganza palmaria contra sus asesinos y quizá podría salvar la vida de otras víctimas potenciales."[10] De hecho, de haberse destruido

[9] Citado en Martin Gilbert, *Auschwitz und die Alliierten*, Munich, 1982.

las cámaras de gas y los crematorios en 1944, los nazis no hubieran podido reconstruirlos. Los militares y políticos ingleses y norteamericanos rechazaron, sin embargo, un ataque a las instalaciones asesinas o a sus vías de acceso. Permitían la circulación interna de los pedidos, sugerencias, peticiones y exigencias, para luego fundamentar su rechazo afirmando que no debían desviar sus fuerzas. Según ellos, el único camino para ayudar a los judíos era la victoria militar sobre Alemania.

Cuando aviones norteamericanos sobrevolaron nuevamente Auschwitz el 25 de agosto de 1944, desde uno de ellos se sacó otra fotografía donde aparece un tren recién llegado a Auschwitz II (Birkenau). En el borde izquierdo de la foto se distingue uno de los vagones de carga. Un grupo de deportados camina a lo largo de las vías en dirección a las cámaras de gas: el complejo crematorio 2, cuya puerta está abierta. Detrás del portón hay una cantero decorativo con flores (*landscaping*): el patio y los edificios aparentan ser un hospital o un sanatorio. Arriba del cantero con flores hay una construcción chata, reconocible únicamente por la sombra que proyecta la pared delantera (*Undressing Room*). En este cuarto se les ordenaba a los recién llegados que se desvistieran para someterse a una limpieza.

En diagonal, se encuentra la cámara de gas, instalada bajo la apariencia de una ducha, donde cabían hasta dos mil personas, muchas de ellas arrojadas dentro por la fuerza. Luego la SS trababa las puertas. En el techo se observan cuatro aberturas (*Vent*). A través de esas aberturas, al cabo de un breve lapso para elevar la temperatura de la cámara de gas, los hombres de la SS, equipados con máscaras, arrojaban el veneno (Cyclon B). Quienes estaban dentro de la cámara morían a los tres minutos. A otros, los que no tenían que morir inmediatamente, se los ve delante del lugar de registro. Están esperando que los tatúen, les rapen la cabeza y luego les asignen un lugar para dormir y un trabajo. La figura doblemente curvada de la cola se extiende a lo largo de los árboles situados a la derecha.

Los nazis no se dieron cuenta de que sus crímenes quedaron resgistrados en una película y los americanos no se dieron cuenta de que los registraron en una película. Tampoco las víctimas se dieron cuenta. Registros, como escritos en un libro de Dios.

El miedo a la muerte de Meydenbauer dio lugar a la creación de departamentos y autoridades de carácter administrativo encargados de procesar imágenes. Hoy se habla de *procesamiento de imágenes* cuando determinados aparatos están programados para revisar y clasificar imágenes según criterios

[10] Citado en Martin Gilbert (ver nota 9).

determinados. Un satélite registra permanentemente imágenes de una región específica y un programa las examina para verificar si existen diferencias mínimas con respecto a otras imágenes registradas con anterioridad. Otro aparato analiza todas las imágenes que se le presentan a fin de detectar indicios de objetos con movimiento propio. Un tercero se programa para leer y comunicar todas las formas susceptibles de indicar un silo de misiles. Esto se llama *procesamiento de imágenes*, máquinas que deben evaluar imágenes hechas por otras máquinas.

Los nazis hablaban de *erradicación* de ciudades, es decir, de eliminar hasta su existencia simbólica en los mapas. En cambio, Vrba y Wetzlar querían *colocar* el nombre O-wi-cim/Auschwitz *en el mapa*. Simultáneamente, existían ya imágenes de la fábrica de muerte de Auschwitz, pero nadie las había evaluado. "En otoño de 1944, algunas mujeres judías que trabajaban en una fábrica de municiones en Auschwitz lograron sacar pequeñas cantidades de explosivos y entregarlas al grupo de resistencia del campo. Un puñado de judíos desesperados, que trabajaban en el complejo cámara de gas-crematorio, logró lo que los aliados, con su potencial inmenso, no se creían capaces de hacer: el 7 de octubre volaron uno de los crematorios en una acción suicida."[11] Ninguno de los insurrectos sobrevivió. En una foto aérea se puede comprobar la destrucción parcial del crematorio IV.

[11] David S. Wyman, *Das unerwünschte Volk* (*El pueblo no deseado*), Ismaning, 1986.

Trabajadores saliendo de la fábrica

La película *La sortie des usines Lumierè à Lyon* (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*), de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895), dura 45 segundos y muestra a cien obreros, poco más o menos, saliendo de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir. Abandonan la fábrica por dos portones y salen de la imagen fílmica hacia ambos lados. Durante los últimos doce meses, traté de reunir la mayor cantidad posible de variaciones tocantes al tema de este film: obreros saliendo de su lugar de trabajo. Encontré ejemplos en documentales, en películas sobre la industria y de publicidad, en noticieros semanales y en largometrajes. Dejé de lado los archivos de televisión, que ofrecen una cantidad inconmensurable de material para cualquier tema. Tampoco recurrí a los archivos de publicidad, sea cinematográfica o televisiva, en los cuales muy rara vez aparece el trabajo industrial. En los avisos publicitarios hay dos temas que producen terror: primero, la muerte; segundo, el trabajo fabril.

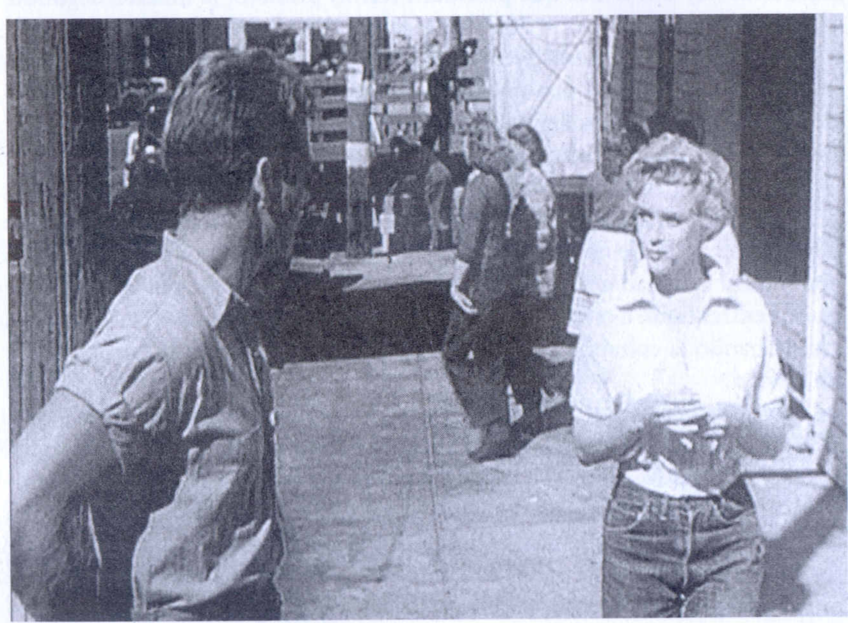
Berlín 1934: los obreros y empleados de Siemens salen encolumnados de la fábrica para unirse a una manifestación nazi. Hay una columna de inválidos de guerra y muchos llevan guardapolvos blancos, como si quisieran escenificar la idea de la ciencia militarizada.

Alemania oriental, 1963 (sin especificación de lugar): Una *Betriebskampfgrupp* (milicia formada por obreros bajo el liderazgo del Partido) se dispone a hacer ejercicios de entrenamiento. Hombres y mujeres uniformados suben con mucha seriedad a pequeños vehículos militares y se dirigen a un bosque donde enfrentarán a otro grupo de hombres que representa a "los saboteadores". Cuando la columna motorizada cruza el portón, la fábrica se asemeja a un cuartel.

Alemania occidental, 1975: en Emden, frente a la fábrica de Volkswagen, se escucha la música emitida por el altoparlante de un pequeño vehículo: versos de Vladimir Majakowski, cantados por Ernst Busch. Un sindicalista convoca a los obreros del turno de la mañana a una manifestación en contra del traslado de la fábrica a Estados Unidos. En la edición, la imagen de los obreros industriales de la Republica Federal de 1975 está acompañada por una música revolucionaria y vivaz. Una música que corresponde al lugar de los

Fotogramas de *Trabajadores saliendo de la fábrica.*





hechos, no una banda de sonido añadida posteriormente, como ocurre en muchas películas filmadas alrededor de 1968, donde se recurría a la estúpida práctica de musicalizar las imágenes. Parece una ironía que los obreros toleren esa música, pues la ruptura con el comunismo es tan completa que ni siquiera saben que esas canciones evocan la Revolución de Octubre.

En 1895, la cámara de los Lumière enfocó al portón de la fábrica, y se convirtió en la precursora de las infinitas cámaras de vigilancia que hoy producen a ciegas y automáticamente una cantidad infinita de imágenes para asegurar la propiedad privada. Con estas cámaras quizá se podría haber identificado a los cuatro hombres que, en la película de Robert Siodmak *The Killers* (*Los asesinos*, 1946), llegan a una fábrica de sombreros disfrazados de obreros y roban el dinero destinado al pago de los sueldos. En este film, vemos salir de la fábrica a trabajadores que en realidad son ladrones. Las cámaras que vigilan los muros, las vallas, los techos, los depósitos o los patios incluyen, en la actualidad, detectores automáticos de movimiento (*Video Motion Detection*). No registran los cambios de luz ni de contraste y están programadas para diferenciar una amenaza real de un movimiento insignificante (la alarma se activa cuando una persona salta la valla, no cuando un pájaro pasa volando).

Todo ello preanuncia un nuevo sistema de archivo, una futura biblioteca para imágenes en movimiento donde se podrán buscar y encontrar elementos visuales. Hasta ahora no se clasificaron ni incluyeron las definiciones dinámicas y de composición de una secuencia de imágenes, dos factores decisivos en el momento de editar una película, cuando se trata de crear un film partiendo de una secuencia de imágenes.

La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero cien años más tarde cabe decir que la fábrica casi nunca atrajo al cine, más bien le produjo rechazo. Las películas sobre el trabajo o sobre los obreros no llegaron a ser un género importante, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narrativas transcurren después del trabajo. Lo que diferencia la industria de otras formas de producción –la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, el grado de organización que prácticamente no exige decisiones individuales y, por lo tanto, no le deja un margen de acción al individuo– es, justamente, lo que dificulta la representación de los cambios. Casi todas las palabras, miradas o gestos intercambiados en las fábricas en los últimos cien años escaparon al registro fílmico. El invento de la cámara y el proyector es, en definitiva, mecánico, y en 1895 ya había pasado el auge de los inventos mecánicos. Los procedimientos técnicos surgidos a la sazón, como la química y la electricidad, prácticamente ya no eran accesibles a la comprensión visual. La realidad que se funda en esos métodos técnicos carece, virtualmen-

te, de movimientos visibles. La cámara de cine, empero, ha quedado fijada en el movimiento. Hace diez años, cuando se utilizaban, sobre todo, grandes computadoras con una parte visiblemente móvil –una cinta magnética que iba y venía–, las cámaras siempre enfocaban el último movimiento perceptible como un sustituto de las operaciones invisibles. Esta adicción al movimiento, carente cada vez más de material, puede llevar al cine a la autodestrucción.

Detroit, 1926: unos obreros bajan las escaleras de un puente peatonal que cruza una calle paralela al edificio principal de la Ford Motor Company. La cámara gira constantemente hacia la derecha, donde se abre un pasaje lo bastante grande para permitir el paso de varias locomotoras al mismo tiempo. Detrás se ve un patio rectangular, lo bastante amplio para que aterrice un dirigible. En los bordes de la plaza, cientos de obreros se dirigen hacia las salidas, a las que llegarán luego de algunos minutos. Muy al fondo de la imagen, pasa un tren de carga en perfecta concordancia con la velocidad del paneo. Luego aparece un segundo puente similar al primero, y por las escaleras divididas en cuatro carriles baja una multitud de trabajadores. La cámara pone en escena al edificio y lo hace con tal maestría que el edificio se transforma en una construcción escenográfica, como si la hubiera hecho una empresa productora de cine para contribuir a una toma panorámica bien calculada. La fuerza omnisciente de la cámara transforma a los obreros en un ejército de extras. Los obreros aparecen en las imágenes sobre todo para demostrar que no se está filmando una maqueta de una fábrica de automóviles o, en todo caso, que esta maqueta está realizada en escala 1:1.

En la película de Lumière de 1895, se puede observar que los trabajadores fueron alineados detrás de los portones y que comenzaron a salir cuando se lo indicó el operador de cámara. Antes de que la dirección cinematográfica interviniera para condensar al sujeto, fue el orden industrial el que sincronizó la vida de muchos individuos. Este orden les permitía salir en un momento determinado, y hasta ese momento estaban contenidos por las salidas de la fábrica, que constituían una suerte de marco. La cámara de los Lumière aún no tenía visor y, por lo tanto, no podían estar seguros del encuadre; pero con los portones de la fábrica se concibió la idea de un encuadre que eliminaba cualquier duda.

El orden del trabajo sincroniza a obreras y obreros, el portal de la fábrica los estructura, y de esta compresión surge la imagen de una fuerza laboral. Es evidente que quienes transponen los portales de la fábrica comparten algo fundamental. La imagen se acerca al concepto y, por ese motivo, pudo transformarse en una figura retórica. Esta imagen se encuentra en documentales, en películas sobre la industria o la propaganda, frecuentemente acompañada con

música y/o palabras que la impregnan de un sentido lingüístico: "explotados", "proletariado industrial, "trabajadores del puño" o "sociedad de masas".

La apariencia comunitaria no dura mucho. Apenas los trabajadores atraviesan el portal, se dispersan y se convierten en individuos, y es este el lado de su existencia que la mayoría de las películas narrativas rescatan. Si los trabajadores no concurren juntos a una manifestación luego de salir de la fábrica, su existencia como tales se desintegra. El cine podría integrarla haciéndolos bailar en las calles, por ejemplo. Cuando aparecen los trabajadores en *Metropolis* de Fritz Lang (1927), se produce un movimiento parecido a la danza. En este film, los obreros visten uniformes de trabajo y se mueven con un ritmo sórdido y sincronizado. Sin embargo, esta visión del futuro demostró no ser válida, al menos no en Europa ni en Norteamérica, donde es difícil distinguir en la calle si las personas vienen del trabajo, del gimnasio o del departamento de bienestar social. El capital o, para usar el lenguaje de *Metropolis*, los señores de las fábricas no pretenden que los esclavos del trabajo tengan una apariencia uniforme.

Como la imagen comunitaria se desvanece apenas se transpone el umbral del lugar de trabajo, la figura retórica de la salida de la fábrica aparece a menudo al principio o al final de una película –como si fuera un slogan–, allí donde es posible dejarla sin compromiso alguno como un prefacio o un epílogo. Es sorprendente que incluso este primer film ya tenga algo difícil de superar, que diga algo a lo cual no es posible agregar nada.

Cuando se trata de una huelga o de romper una huelga, de ocupar una fábrica o de un paro patronal, el lugar situado delante de la fábrica se convierte en un escenario fecundo. El portón de la fábrica constituye el límite entre la esfera protegida de la producción y el espacio público; es el sitio ideal para transformar la lucha económica en lucha política. Los trabajadores en huelga pasan por los portones de la fábrica y las otras clases sociales se les unen. Sin embargo, no comenzó así la Revolución de Octubre ni fueron derrocados de ese modo los regímenes comunistas. No obstante, mientras los obreros ocupaban el astillero Lenín en Gdansk, frente a sus puertas permanecía un grupo no perteneciente a la clase trabajadora; su objetivo era mediar con la policía y evitar el desalojo sorpresivo de la fábrica, un hecho que contribuyó a la caída del comunismo en Polonia. A esto se refiere la película *El hombre de hierro* (1981) de Andrzej Wajda.

En 1916, en un episodio moderno de *Intolerancia*, de D. W. Griffith, se hace un retrato dramático de una huelga. Primero se recorta el salario de los obreros (porque las asociaciones que pretendían mejorarlos moralmente exigían más medios); cuando los huelguistas se concentran en la calle, llega la policía, toma posiciones y dispara con ametralladoras contra la muchedumbre.

La lucha obrera aparece aquí como una guerra civil. Las mujeres y los hijos de los trabajadores se han reunido frente a sus viviendas y observan horrorizados la matanza. También aparece un grupo de desocupados dispuestos a suplantar a los huelguistas, a manera de un ejército de reserva. Se trata, probablemente, del mayor tiroteo producido frente a las puertas de una fábrica en los cien años de la historia del cine.

1933: *El desertor*, de Vsevolod Pudovkin, muestra una huelga de trabajadores portuarios en Hamburgo. El miembro de un piquete observa cómo los rompehuelgas descargan los barcos. Ve a uno de ellos tambalearse bajo el peso excesivo de una caja, sostener la carga durante un tiempo considerable y, finalmente, caer. El huelguista lo observa con un frío interés histórico-social, mientras las sombras se desplazan por su rostro. Son las sombras de otros desocupados que corren a la entrada del puerto para ocupar el lugar del caído. Las figuras están tan estropeadas por la miseria que parecen envejecidas o infantilizadas. El miembro del piquete mira fijamente la cara de un hombre mayor cuya lengua juega con la saliva y que luego se da vuelta, asustado. Si hay tantos que no tienen empleo ni encuentran un lugar en la sociedad del trabajo, ¿cómo es posible llevar a cabo una revolución social? La película muestra las caras de los empobrecidos a través de las rejas de la entrada de la fábrica. Miran, desde la cárcel de la desocupación, hacia una libertad que se llama trabajo asalariado. Al filmarlos a través de las rejas, parece como si los hubieran encerrado en un campo de trabajo. En este siglo, se juzgó que millones de personas eran prescindibles; se los calificó de nocivos o racialmente inferiores. Y fueron encerrados en campos de concentración por los nazis o los comunistas para reeducarlos o aniquilarlos.

Charles Chaplin aceptó un empleo en una cinta transportadora y la policía lo echó durante una huelga... Marilyn Monroe se sentó en la cinta transportadora de una fábrica de pescado para una película de Fritz Lang... Ingrid Bergman trabajó en una fábrica por un día; mientras se acercaba al portón, su rostro expresaba un terror sagrado, como si se encaminase al infierno... Las estrellas de cine que van a parar al mundo del trabajo son personas importantes a la manera feudal; les pasa lo mismo que a los reyes, quienes, durante una jornada de cacería, se pierden en los senderos y conocen el hambre. Mónica Vitti, en *El desierto rojo* (1964) de Michelangelo Antonioni, queriendo conocer la vida de los trabajadores, termina por arrebatarle un pan a medio comer a un huelguista.

Si comparamos la iconografía del cine con la pintura cristiana, la figura del obrero se equipara con la de una extraña criatura: el santo. Pero el cine también muestra al obrero bajo otras formas, tomando elementos de la existencia proletaria que aparecen en otros estilos de vida. Cuando el cine norteamerica-

no habla del poder económico o de la dependencia, prefiere ejemplificarlo con el pequeño o el gran gángster, y no con trabajadores o empresarios. En Estados Unidos, el pasaje de una película de obreros a una película de gángsters suele ser fluido porque la mafia controla algunos sindicatos. La competencia, la formación de monopolios, la pérdida de la independencia, el destino de los empleados de bajo nivel y la explotación remiten al mundo del hampa. El cine americano trasladó la lucha por el salario y el pan desde la fábrica a las ventanillas de los bancos. También en los western se tematizan las luchas sociales; por ejemplo, en el enfrentamiento entre ganaderos y agricultores. Pero generalmente los disparos no suenan en el lugar de trabajo, en el campo o en los pastizales, sino, más bien, en la calle del pueblo o en el *saloon*.

Incluso en la vida real las luchas sociales tampoco suelen llevarse a cabo ante las puertas de las fábricas. Cuando los nazis destruyeron el movimiento de los trabajadores alemanes, lo hicieron en las casas, en los barrios, en las cárceles o en los campos de concentración, pero casi nunca en o delante de las fábricas. Aunque muchos de los peores actos de violencia en este siglo –guerras civiles y guerras mundiales, campos de reeducación y exterminio– se hallan estrechamente vinculados a la estructura de la producción industrial y a sus crisis, la mayoría de ellos ocurrió muy lejos del ámbito fabril.

1956: un noticiero semanal de la British Pathé muestra imágenes de la lucha de clases en Inglaterra. Frente a la fábrica Austin, en Birmingham, algunos huelguistas quieren impedir que los rompehuelgas continúen con la producción. Intentan sentadas de protesta o recurren a la violencia para que los materiales y productos no entren ni salgan de la fábrica. Procuran abrir por la fuerza la puerta de un camión y sacar a los tirones a un rompehuelgas, pero no lo golpean a través de la ventanilla abierta para que se detenga o abra la puerta. Evidentemente, esta lucha se atiene a reglas tácitas que limitan la escalada de violencia. Los huelguistas actúan con pasión, pero no desean lastimar a nadie ni destruir nada. Generalmente las luchas de los trabajadores son mucho menos violentas que aquellas que se hacen en su nombre.

He recopilado, comparado y estudiado estas y otras imágenes que retoman el motivo de la primera película de la historia del cine, *Trabajadores saliendo de la fábrica,* y las he ensamblado en la película *Arbeiter verlassen die Fabrik* (video, 37 minutos, b/n y color, 1995). El montaje del film me produjo un efecto totalizador sobre mí, por así decirlo. Cuando tuve el resultado ante los ojos, me asaltó la idea de que el cine se había ocupado de un único tema durante más de cien años. Como si un niño repitiera la primera palabra que aprendió a lo largo de un siglo, para eternizar la alegría de hablar por primera vez. O como si el cine trabajara al igual que los pintores del Lejano Oriente, quienes siempre pintan el mismo paisaje hasta que éste queda tan perfecto

que incluye también al pintor. El cine se inventó cuando ya no fue posible creer en una perfección semejante.

En la película de los Lumière sobre la salida de la fábrica, el edificio o el área opera como una suerte de contenedor que al principio está lleno y al final, vacío. Esto satisface el deseo visual, que puede basarse en otros deseos. En la primera película, el objetivo consistía en representar el movimiento y, de ese modo, ilustrar la posibilidad de hacerlo. Los actores en movimiento son conscientes de ello. Algunos levantan demasiado los brazos o, al caminar, apoyan cuidadosamente los pies, como si trataran de ejemplificar la marcha en un nuevo *orbis pictus* (esta vez en imágenes en movimiento). En un libro que versara sobre imágenes en movimiento podríamos descubrir, como en una enciclopedia, que el motivo del portón aparece en uno de los primeros textos de la historia de la literatura, la *Odisea*. El Cíclope cegado palpa a los animales que van saliendo de la cueva, bajo cuyos cuerpos se colgaron Ulises y su gente. La salida de la fábrica no es un tema literario adoptado por el cine a partir de una literatura visualizada. Por otro lado, no es posible concebir ninguna imagen cinematográfica que no haga referencia a otras imágenes anteriores al cine, sean pintadas, escritas, relatadas o insertas en el proceso cognitivo. Por caminos aleatorios podemos descubrir algo de esta prehistoria.

En 1895, inmediatamente después de haberse impartido la orden de abandonar la fábrica, los obreros y obreras salieron en tropel. Aunque en ocasiones se interferían el paso –por ejemplo, se ve a una joven dar un tirón a la falda de una compañera antes de encaminarse en direcciones opuestas, consciente de que la otra no se atreverá a reaccionar ante el ojo severo de la cámara–, el movimiento global sigue siendo fluido y nadie se queda atrás. Quizás ello se deba a que el objetivo principal era representar el movimiento, o porque tal vez ya se estaba marcando un hito. Sólo más tarde, luego de haber aprendido cómo las imágenes cinematográficas capturan las ideas y son capturadas por éstas, vemos que la resolución del movimiento de los obreros y obreras es representativo, que el movimiento humano visible representa los movimientos invisibles de las mercancías, el dinero y las ideas que circulan en la industria.



En la primera secuencia del film se sientan los principales fundamentos estilísticos del cine. Los signos no son traídos al mundo sino extraídos de la realidad. Como si el mundo mismo quisiera comunicarnos algo desde sus entrañas.

Substandard

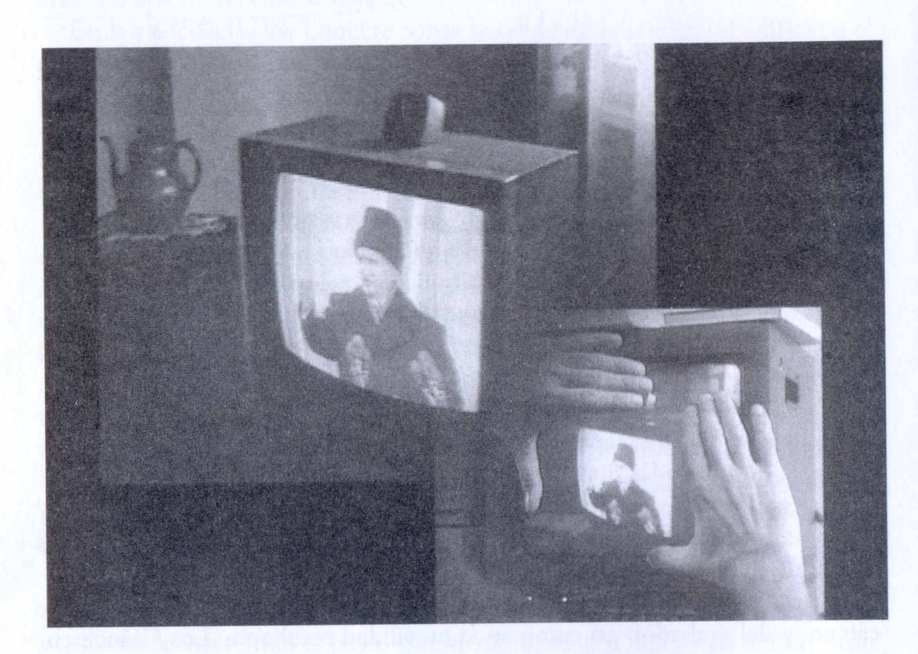
En 1989, cuando se acercaba el fin de los Ceaucescu, en las calles de Bucarest prácticamente no se veía otro auto que el Dacia. Se trata de un Renault 12 fabricado en Rumania, con licencia francesa, que había dejado de fabricarse en Francia hacía veinte años y al que los rumanos le habían agregado una "cola de pato". Solo unos pocos, con ingresos en divisas, poseían autos importados: actores o jugadores de fútbol, y Zoë, la hija de Ceaucescu, quien manejaba un moderno Renault 21.

En los estudios de televisión todavía se utilizaba la técnica de cinta magnética de dos pulgadas que, desde hacía diez o quince años, se había dejado de usar en los países de Europa occidental. La primera cámara Betacam de Rumania se encontraba en la Oficina de Cine del Comité Central, y se había adquirido para enfocar a los Ceaucescu tanto en sus recepciones como en sus discursos. La ventaja del formato Betacam reside en el tamaño reducido de la cámara y del grabador, así como en la movilidad resultante. Los Ceaucescu siempre se atenían estrictamente al protocolo y, en su opinión, todo cuanto se desviara de sus reglas no debía ser mostrado. ¿Tal vez el régimen había adquirido una cámara móvil porque sospechaba que el mundo del futuro traería aparejados cambios imprevisibles? En nuestra película incluimos imágenes de esta cámara de protocolo:[1] en la mañana del 22 de diciembre de 1989, esta cámara registró a una multitud que se apiñaba frente al Comité Central e ingresaba en el edificio, mientras los libros y los retratos volaban por las ventanas y por el balcón. La cámara estaba posicionada en el tercer piso del ala lateral para poder registrar desde allí vistas panorámicas de un público incondicional y organizado.

Ahora bien, se requiere un poco de fantasía sociológica para imaginar al hombre que fue enviado a la escuela de cine de Moscú durante la época de Stalin. Allí le habrán mostrado películas de la vanguardia soviética y habrá

[1] Se refiere aquí a la película *Videogramme einer Revolution* de Harun Farocki y Andrei Ujica, Alemania, 1992, 16 mm, color. Distribuidora: Basis Film-Verleih, Berlín. Distribución en video: Allstar, Düsseldorf.

Fotogramas de *Videogramas de una revolución.*





aprendido que el corte de un primer plano tomado desde un ángulo inferior a un plano general visto desde un ángulo superior dinamiza al máximo un acontecimiento. Cuando, más tarde, pasa a estar a cargo del noticiero semanal rumano como director visual, responsable de las apariciones de los Ceaucescu, asigna una cámara a esta posición elevada en el tercer piso. Si en este momento aún recuerda cuál es la razón, seguramente la olvidará a fuerza de repetirla constantemente durante los próximos veinte años. (El dramatúrgico problema del partido único: es preciso reunir a grandes masas militantes y, al mismo tiempo, no mostrar a ningún opositor, pues su sola presencia atestiguaría la debilidad del régimen.)

Además, aquí es valido el concepto del desgaste moral: las innovaciones devalúan las cosas mucho antes de que fallen técnicamente. Cualquier camarógrafo se sentiría hoy menospreciado si se le diera la cámara que usó Josef von Sternberg; y cualquier político se sentiría igualmente menoscabado si lo enfocara una cámara que ya registró a Marlene Dietrich. En 1970, el cine francés podía mostrar a una alegre Annie Girardot subiendo a un Renault con cola de pato; veinte años después, este coche se ha vuelto tan insoportablemente obsoleto como una cámara de tubo.

El concepto de "desgaste moral" proviene de Marx y se retomó en 1968. El año 1968 fue especial para Rumania, ya que Ceaucescu no participó en la invasión a Checoslovaquia por parte de los países del Pacto de Varsovia, ganando así un buen margen de maniobra. Conviene recordar que cuando París salió a la calle en el Mayo Francés, De Gaulle estaba visitando a Ceaucescu.

En la última escena del film, un obrero dice de Zöe Ceaucescu –la mujer que manejaba el Renault 21– que tenía noventa y siete mil dólares en su cuenta bancaria, mientras que él y la gente como él nunca podían divertirse porque las luces se apagaban a las seis de la tarde. El obrero lo dice en una fábrica y no en un distrito comercial, donde, desde hace tiempo, nuestra televisión les concede el derecho a opinar a individuos con menos de noventa y siete mil dólares en el banco. En suma, y para no malgastar en la política el tiempo destinado a los films, digamos que a partir de 1968 se impuso la idea de que lo importante no es la producción de mercancías sino la producción de consumidores de mercancías. Se le concede la palabra a cualquiera susceptible de desear un producto o un servicio. Al final de nuestra película, el obrero no desea consumir lo suficiente para tener todavía voz y voto en el futuro.

Rumania también estaba atrasada en lo tocante al equipamiento con cámaras no profesionales. Las pocas cámaras VHS atraían a un usuario que consideraba el registro de imágenes como un oficio y no como una función de un programa de grabación. Muchos, cuyo material citamos en la película, aprendieron en manuales o en cursos que el primer plano confiere profundidad a

la imagen y que se deben hacer cortes intermedios, ya que de otra forma resulta difícil cortar y editar una toma larga y continua. El hombre que atrapó desde su balcón el momento en que los soldados del ejército disparaban sus armas por sobre las cabezas de la *Securitate*, poniéndose del lado de la revolución, entregó su cinta a un archivo estudiantil sin interesarse por su uso posterior. Otros, sin embargo, han tratado de utilizar las grabaciones de la revolución para promocionar sus estatutos mediáticos. Es dable pensar que los camarógrafos de la revolución quisieran usar sus trabajos para conseguir empleo en la televisión posrevolucionaria. Con la futura elite política delante de la cámara y la futura elite televisiva detrás de las cámaras, vemos cómo ambos grupos intentan deshacerse de su condición de amateurs.

Cabe preguntarse por qué existían grabadoras de video para uso personal en un Estado donde la policía registraba las máquinas de escribir y conservaba incluso las pruebas de su tipografía. La respuesta obvia es, justamente, la correcta: la policía estaba fijada en la palabra escrita. El movimiento de los trabajadores se había organizado a través de la escritura (un recuerdo que persistía confusamente en los servicios de inteligencia). También es cierto que hasta la fecha no se había organizado ningún movimiento de resistencia sobre la base de la video-comunicación. Las cintas de video evidentemente no atraen a los autores capaces de usarlas de una manera imaginativa. Una hoja de papel puede ser utilizada para concebir una vida distinta e idear el método para lograr ese objetivo. Una cinta de video sirve, en todo caso, para registrar y reproducir lo ya ocurrido. En la revolución rumana, las cámaras de video no cumplieron siquiera esa función documental. Las noticias sobre los niños baleados por las fuerzas de seguridad en Timisoara, sobre las manifestaciones masivas y sobre el repliegue del ejército, llegaron a Bucarest a través de las emisoras de radio extranjeras, de llamadas telefónicas, de los viajeros y de los rumores difundidos por diversos canales, pero no a través de los videos.

A estas alturas, desearía analizar la larga toma que aparece al principio de nuestra película: un hombre saca la cámara por una ventana; puesto que la distancia focal de su lente no le permite acercarse demasiado a los manifestantes, dos tercios de la imagen están ocupados por dos edificios de seis pisos y por una serie de cocheras de baja altura. Una imagen tan trivial sólo es tolerable para alguien que vive en ese lugar y mira frecuentemente por la ventana para asegurarse de su particular existencia. Deberíamos agradecerle a este camarógrafo por haber sostenido esta imagen durante varios minutos, una imagen que acierta precisamente porque no da en el blanco.

El hombre que maneja la cámara no registra la imagen con la esperanza de difundirla y, con la imagen, difundir la idea de la revolución. Tal vez piensa

en algunos amigos a quienes podría mostrarla para preservar el carácter fáctico del acontecimiento Si se reprimieran las manifestaciones y el régimen de Ceaucescu saliera victorioso, sería difícil mantener el recuerdo de la sublevación. Con su imagen, el hombre detrás de la cámara demuestra que no desvió la mirada. Además, su película anhela un futuro en el cual cada uno pueda mostrar ese tipo de imágenes; en una palabra, contribuye a evocar la llegada de la nueva era.

La revolución, un acontecimiento excepcional e imprevisto, llega al campo visual de la cámara. Detrás de las imágenes de la revolución, aparece otra imagen, la del mundo previsible y cotidiano, para cuyo registro fue preparado el equipo de filmación. Los manifestantes pasan frente a una cámara diseñada y vendida para grabar fiestas familiares y viajes en vacaciones, y frente a esa misma cámara Ceaucescu es sometido a juicio. Un militar recibe la orden de encender y enfocar la cámara; el camarógrafo del juicio tiene un rango superior al taquígrafo del tribunal.

Algunos cargos contra esta película

1. Dado que en la iluminación y grabación del juicio se utilizó un equipo amateur, las imágenes no sirven para atestiguar la legalidad de lo actuado. Las imágenes del proceso en VHS, borrosas y estropeadas por las múltiples copias, estarían más en concordancia con una acción terrorista. Una cámara amateur denigra a los acusados de la misma manera que a los fiscales y defensores que insultaban groseramente a los Ceaucescu.

2. Cuando es cuestión de vida o muerte, se deben emplear como mínimo dos cámaras. Cuando es cuestión de vida o muerte no se puede prever cuáles serán los momentos importantes y cuáles los embarazosos. Las ediciones casi imperceptibles (*soft*) serán inevitables, y con el metraje de una sola cámara darán la impresión de haber sido falsificadas.

3. Al filmar el juicio y la ejecución, los revolucionarios están admitiendo que la gente no creerá en su *palabra*. (En Estados Unidos, las ejecuciones se filman con fines de entretenimiento, no como prueba de que realmente se llevaron a cabo.) Los militares rumanos querían demostrar que "le hicimos algo así como un juicio" y que "en definitiva terminaron muertos". La primera vez que las imágenes del juicio se emitieron por televisión, en la noche siguiente a las ejecuciones, se proyectaron sin el sonido original y con un comentario que incluía largas pausas. En el montaje de nuestra película, estas pausas adquieren un significado bastante dramático; por ejemplo, cuando el comentarista dice: "La sentencia fue inapelable y ejecutada por un pelotón de fusilamiento", y cuando vemos a los Ceaucescu permanecer sentados duran-

te largo tiempo, acorralados por los pupitres escolares. Muchos televidentes de la primera transmisión, emitida en 1989, no estaban conformes con esta omisión sofisticada y exigían ver las imágenes de los cadáveres, las cuales llegaron finalmente a la pantalla a la mañana siguiente.

4. "[...] debe cesar el murmullo de la vida para que la ceremonia legal pueda seguir su curso. Esto vale tanto para la justicia como para la religión, el teatro o la enseñanza. Puede realizarse en cualquier lugar (basta con una mesa), pero sólo con la condición de que el tiempo y el espacio del juicio oral permanezca separado del tiempo y el espacio privados".[2] La presencia de una cámara desacredita siempre al tribunal.

Las imágenes del juicio y de la ejecución fueron, probablemente, las peor filmadas en toda la revolución. Esta crítica no se dirige a determinados movimientos de cámara o a un encuadre particular, sino a la organización básica de la filmación. Si hoy se trabaja para los medios electrónicos, es esencial seleccionar el equipo apropiado para cada situación, y luego al personal que lo utilizará. Tal como ocurre en la producción de bienes materiales, el equipo usado para el trabajo determinará su performance.

En el futuro inmediado, no se podrá prescindir totalmente del trabajo humano para la fabricación de automóviles o televisores. De la misma manera, no habrá, al menos en el corto plazo y fuera de los estudios, un registro totalmente automático de sonidos e imágenes. Una persona calificada como periodista, vendedor o lector de medidores de servicios transportará el dispositivo hasta un lugar determinado sin saber otra cosa que encenderlo y apagarlo. El aparato usará sensores a fin de establecer un "perfil óptico" básico y transmitirá los datos a una central, donde estos serán procesados para crear vistas de ángulos superiores o inferiores, primeros planos, paneos y travelings, imágenes de mayor o menor contraste. Los procesos de cálculo reemplazarán al técnico de cámara. Los algoritmos determinarán el estilo, la caligrafía, el diseño, el espíritu. Pero, ¿qué ocurre con el espíritu?

Nuestra película muestra a los Ceaucescu corriendo por los techos del Comité Central, acompañados por un miembro de las fuerzas armadas, y subiendo a un helicóptero. Esta grabación fue hecha por un aficionado que después de la revolución se dedicó al comercio (entregó su material a un archivo estudiantil y se desentendió del asunto). Como estaba de pie con su cámara en la plaza situada frente al Comité Central, el helicóptero desapareció rápidamente de su campo visual. Aquí decidimos cortar y empalmar una grabación

[2] Alain Finkielkraut, *Die vergebliche Erinnerung - Von Verbrechen gegen die Menschheit. (La memoria en vano - Del delito contra la humanidad)*, Berlín, 1989.

hecha desde el balcón de una habitación de hotel por un hombre que seguramente trabajaba para la *Securitate*. Continuando la secuencia anterior, esta cámara sigue al helicóptero que sobrevuela los techos repletos de espectadores. Cabe preguntarse si la primera toma surgió del espíritu de libertad, y la segunda, del Estado policial (las numerosas citas de Alfred Döblin se basan en transcripciones policiales, las de Thomas Mann, en textos científicos). ¿O acaso el agente secreto cambió de bando mientras filmaba, lo cual le permitió convertirse en un comerciante después de la revolución? Incluso filmando el vuelo de un helicóptero, la ubicación del sujeto que graba y el movimiento del objeto grabado no son determinantes. Algo similar sucede en el lenguaje escrito, donde las reglas de la sintaxis y de la lógica no determinan completamente la expresión. Al parecer, resulta más difícil dar vigor a las imágenes que a las palabras; y aun más difícil leer a través de las imágenes aquello que las inspiró. Por lo demás, la imagen no puede describir a todos.

El levantamiento de Bucarest se inició con un discurso de Ceaucescu transmitido en vivo, durante el cual comenzó a sentirse molesto y, en consecuencia, la transmisión fue interrumpida. Al día siguiente, la televisión empezó con las emisiones revolucionarias y a partir de ahí comenzó la competencia entre el Estudio 4 y el balcón del Comité Central por ocupar el centro de la revolución.

La caída del régimen fue sellada con la transmisión de las imágenes del juicio y de la ejecución. Estos acontecimientos se transmitieron, en un principio, sin el sonido original ni las imágenes de los muertos; luego, sin el sonido original y con las imágenes de los muertos; después, con la banda de sonido original (recortada) pero sin las imágenes de los fiscales, los acusados o los jueces y, finalmente, de forma completa en cuanto a sonido e imágenes, incluida una filmación de varios minutos de los recién fusilados. Así como en las guerras religiosas las palabras desencadenaban feroces contiendas, del mismo modo estas imágenes desembocaron en un conflicto que duró varios meses. Fue entonces cuando viajamos a Bucarest para reunir el material que demostrara fehacientemente si las cámaras habían "reproducido" imágenes de la revolución o las habían "producido" (dicho en términos de Vilém Flusser, si eran "viejas" o "nuevas"). Habíamos considerado la posiblidad de un análisis, pero pronto nos dimos cuenta de que los materiales requerían de una narración fílmica. Una narrativa que, por su naturaleza fracturada, incluyese el análisis.

Los archivos no sólo contenían el primer llamado revolucionario de Mircea Dinescu en el Estudio 4: "Levantamos la vista en silencio hacia Dios, pero antes apelamos a todo el ejército", sino también el ensayo general previo a su transmisión. El actor Caramitru quiere poner en escena al poeta Dinescu; le propone entonces hojear su libreta de apuntes simulando leer un libro:

"Mircea, yo te presento y tú muestra cómo trabajas". Así se entiende por qué, más tarde, el actor dice del poeta: "Frente a ustedes está nuestro héroe, Mircea Dinescu, el poeta. Miren, está trabajando". Y dirigiéndose a Dinescu: "Dínos lo que estás haciendo". En el ínterin, éste dejó y retomó varias veces su libreta de apuntes y, olvidando que debía representar el trabajo, empezó a hablar. De ese modo arruinó la clásica transición televisiva y, con ello, el código que hoy rige la representación de la verdad. Este código exige que el discurso derive de la acción, la política, de una conversación telefónica, la filosofía, de conducir un automóvil (probablemente un Dacia). El director del Estudio 4 dijo: "Cuando salgamos al aire nos estarán mirando 23 millones de personas". Y cabe decir que, efectivamente, descubrimos un material fílmico pertinente para ilustrar esta idea: en la sala de estar de un moderno apartamento, vemos a una familia, compuesta por el padre, la madre, sus cuatro hijos y los abuelos, sentada frente al televisor mirando las primeras transmisiones revolucionarias emitidas desde el Estudio 4, el día 22 de diciembre de 1989. El padre las graba en VHS y la madre comenta: "Ellos ya saben quién está con quién" y "eso nadie lo entiende". El camarógrafo que filmó estas imágenes se trasladó luego del apartamento al centro de la ciudad, encontró un espacio junto a una furgonera con altoparlantes, frente al edificio del Comité Central, y grabó el discurso pronunciado desde el balcón. El viaje desde la casa de apartamentos hasta el centro de la ciudad lo hicimos en otro vehículo: un Dacia. La cámara, tal vez inspirada en la Nouvelle Vague, clava la mirada en la calle, mientras se escucha la charla de los pasajeros y las canciones de la radio.

– No se ven soldados por ninguna parte.
– Tuvieron que volver a los cuarteles. Desmovilizados.
– Y nosotros le teníamos miedo a un idiota.
– Después de todo tuvo que morir mucha gente para deshacernos de él.
– ¡Mira a esa vieja!
– ¡Eso es, lo hicimos!
– Tendrás tu dentadura postiza, hasta ahora no tenías plata.
– Baja un poco la radio.

Una narración fílmica exige, sobre todo, que las personas y lugares reaparezcan bajo diferentes formas, pero que sigan siendo reconocibles. Para sostener el desarrollo de la acción, el montaje debe confirmar, específicamente, la continuidad de los hechos. Debido a que nuestra narración fílmica se montó con material preexistente y a que no hubo un director central que impartiera órdenes a las personas situadas delante y detrás de las cámaras, nos parecía estar viendo cómo la historia misma creaba su propia forma.

Una escena en Bucarest poco antes de la revolución:

> *Padre:* Este año cayó un régimen comunista tras otro, a veces en el lapso de horas. Evidentemente, sólo podían sostenerse siempre y cuando la Unión Soviética protegiera su esfera de intereses, la zona de influencia que se le adjudicó en Yalta.
> *Madre:* Precisamente el régimen de Ceaucescu, que desde 1968 afirmó ser independiente de la Unión Soviética, fue el que más duró.
> *Hija:* Cuando el ejército, la milicia y la *Securitate* vean la escisión producida en la estructura del poder, tratarán todos de cambiar de bando. Justamente porque Ceaucescu se distanció de la Unión Soviética, no comprendió que Moscú no estaba interesada en su supervivencia.
> *Abuelo:* ¡Bravo, una verdadera revolución! Como la del 68 en Francia, mientras De Gaulle estaba aquí. Una vez vi una película con Annie Girardot manejando un Dacia.
> *Hija:* ¡No, era un Renault!
> *Abuela:* Pronto te harán una dentadura postiza, hasta ahora no tuviste suficiente dinero.
> *Hijo:* Este año, la caída de todos esos regímenes careció totalmente de dramatismo. Las conmemoraciones en París por el aniversario de la Revolución fueron más espectaculares que todas las revoluciones verdaderas.
> *Hija menor:* Aquí, en Rumania, todo será distinto.

Pese a que esta escena fue escrita para mostrar que algunas ideas inciden en la acción de los individuos, pero que casi nunca se expresan en un diálogo escénico… esta niña demostró estar en lo cierto.

Jugarse la vida
Imágenes de Holger Meins[1]

Después de su muerte en la prisión, vi la fotografía del cadáver en una revista. Había hecho una huelga de hambre y adelgazado hasta los huesos. Era inimaginable pensar que sólo un tiempo atrás la vida alentara en ese cuerpo. Su muerte pertenecía a un pasado remoto, y una circunstancia especial había impedido la descomposición del cuerpo. Atrapado en el hielo eterno o en la lava volcánica; el rostro, sin embargo, contradecía esa posibilidad. Marcado por una larga agonía, desfigurado por la muerte, no era en absoluto extraño. No sólo se trataba de un rostro familiar, también manifestaba su presencia y pertenecía, indudablemente, a mi vida y a mi mundo. La abundante cabellera conservaba todavía su brillo y esto no concordaba con el estado del cuerpo. Leí en su cara un triunfo jubiloso, como si hubiera asumido la muerte y la proclamara ahora en una especie de *danse macabre*. Su imagen suscitaba en mí incesantes divagaciones. Me sentía como un niño y deseaba que me dijeran que lo importante era la gravedad del hecho y no la peculiaridad de su apariencia ni, mucho menos, el placer de analizarla.

Fue al cabo de unos pocos días cuando pensé en los prisioneros muertos en los campos de concentración. Probablemente tardé tanto en recordarlos porque allí casi nunca vemos fotografías de uno solo individuo. Por lo general, las imágenes muestran a varias personas, a veces a incontables personas, y parece inadecuado centrar la atención en un individuo. A los esqueléticos prisioneros condenados a morir de hambre o agotamiento se los llamaba "musulmanes". Con ello se aludía claramente a los faquires y derviches, indirectamente a las guerras contra los turcos y aun más vagamente a las cruzadas. Los "musulmanes" no gozaron de ningún derecho durante las cruzadas. La falta de derechos de los moribundos en los campos de exterminio fue con-

[1] Holger Meins fue miembro de la organización guerrillera RAF –Rote Armee Fraktion– (también conocida como grupo Bader-Meinhof) y murió el 9 de noviembre de 1974 en la cárcel de Wittlich después de una huelga de hambre prolongada. La RAF actuó en Alemania principalmente entre 1970-1977.

firmada así por última vez. Es vergonzoso, lo sé, que esta comparación insensata pretenda colocar los crímenes monstruosos de los campos en un contexto histórico y fundamentarlos mediante una deducción.

Espero que Holger Meins no haya tenido la intención de relacionar su muerte con la muerte en los campos exterminio. Si bien vincular el gobierno alemán con el régimen nazi fue parte de la propaganda de la RAF, nunca se hizo un afiche con los cadáveres de Bergen-Belsen a la izquierda y el cadáver de Holger Meins a la derecha.

No es habitual hacer público, exponer en imágenes el cuerpo de un prisionero muerto. En la actualidad, la justicia busca precisamente evitar que el castigo se transforme en espectáculo. Aunque las cámaras de la televisión norteamericana entran hoy en las salas de los tribunales y en las celdas de un condenado a muerte, todavía es válido decir que la justicia afirma su soberanía en virtud de la distancia que mantiene con el cuerpo del convicto. El gobierno alemán subrayó siempre que la Rote Armee Fraktion no era un adversario político ni un enemigo militar, y evitó movilizarse en su contra.

Las imágenes del difunto Holger Meins probablemente se hayan publicado para demostrar que no había nada que esconder. Las imágenes tenían por finalidad transmitir un mensaje: nosotros no lo matamos, él mismo lo hizo y no tuvimos los medios para impedirlo. Pero las imágenes no siempre dicen cuanto se les ordena. La exposición del muerto fue una señal de poder y con ella se anuló la distancia respecto del prisionero, expuesto como un trofeo. Esto avivó el recuerdo de una prehistoria mágica, de un ritual del castigo, de prolongados tormentos que llevaban a la muerte, exhibidos ante un público curioso.

Como vi estas imágenes, Holger Meins ya no es para mí un muerto que se ha mantenido por siempre joven. Según Louis-Ferdinand Céline, el desarrollo de un hombre conduce a una única mueca. No comparto semejante desesperación y prefiero decir, en cambio, que un rostro evoluciona hacia una única expresión. Vi esta expresión en las imágenes del muerto y la determinación de su rostro se impuso a todas las imágenes previas, vistas o recordadas. Como si conociera el plano en que se basó la construcción de su apariencia, puedo imaginar sin dificultad cómo se vería hoy, treinta años después de su muerte, y también cómo se vería luego de otros veinte. Envejeció en mi imaginación, pero está exento del daño causado por la autoafirmación vacua y el sordo disgusto hacia sí mismo que inflige el envejecimiento real.

Hace poco recordé una escena con Holger Meins, olvidada durante décadas. A principios de 1968, lo visité en su departamento de la Hauptstraße, en Berlín-Schöneberg. Llevaba conmigo una fotografía del tamaño de un periódico, impresa en cartón, que mostraba a una mujer vietnamita con un niño herido –o tal vez muerto– en brazos. (En esa época yo estaba trabajando en

una pequeña película donde, supuestamente, se mostraba la relación entre la guerra de Vietnam y el kitsch navideño en Estados Unidos y en Europa). Holger Meins tomó un pedazo de carbón y reforzó el contraste entre la mujer y el fondo. Luego comenzó a sombrear el rostro y comentó: "Si estás dispuestas a hacerlo, entonces tienes que exagerar un poco y lograr que su sufrimiento sea realmente visible". Supongo que la gente de Hollywood probablemente decía ese tipo de cosas cuando trataba de fomentar el antinazismo. Sé que durante la filmación de esta escena había alguien más. En mi recuerdo veo una sombra, pero es irreconocible, como en las fotos de Lenin de las cuales Trotsky fue eliminado posteriormente. En mi imagen, sin embargo, la mano del censor desaparece sin haber borrado la figura del terrorista y del suicida.

Me alegra recordar otro detalle adicional de la escena: debido a las condiciones lumínicas grabamos esta toma en la calle. Sin este detalle superfluo mi recuerdo me parecería irreal, directamente inventado para probar que Holger Meins desconfiaba de la retórica política que practicábamos en aquel entonces; inventado para probar que explotábamos a Vietnam convirtiéndolo en nuestra causa. Sea como fuere, la imagen de la anti-*Madonna* vietnamita con su hijo muerto en Navidad nos remite nuevamente a las imágenes de la Pasión de Holger Meins.

La guerra emprendida por Estados Unidos contra Vietnam era indignante, ante todo por su desmedida crueldad. Surgió de una sociedad civil que la consideraba sin interés ni pasión. El derecho a oponerse a esa guerra era evidente, incluso según una interpretación amplia. La protesta contra la guerra fue mucho más enérgica que su apoyo. Sin embargo, se trató de una protesta fugaz, y la guerra ya se había olvidado antes de terminar. La contienda de Vietnam no sirvió para justificar ninguna teoría –a diferencia de la Primera Guerra Mundial, cuya irrupción confirmaba al parecer la teoría de la rivalidad imperialista– ni tampoco fue transmitida como un relato de la resistencia semejante a la Guerra Civil Española. Quedó tan sólo un gesto de resignación, un mero encogerse de hombros. El mismo gesto con que recibimos la noticia de que un vecino común y corriente torturó una vez a un hombre hasta morir sin razón alguna y luego reanudó su vida cotidiana.

Mi primer recuerdo de Holger Meins data del verano de 1966, cuando los dos nos encontrábamos entre los sesenta postulantes, en su mayoría masculinos, que rendían el examen de admisión a la Academia de Cine (una casona situada en Berlín-Wannsee). Se habían presentado varios centenares y fueron admitidos para el examen aproximadamente sesenta. Ya sabían por experiencia lo que significa ser rechazado o, peor aún, ser *casi* aceptado: *casi* haber vendido un texto a una emisora de radio, *casi* haber dirigido una obra en el Studiobühne, *casi* haber realizado un cortometraje.

Algunos postulantes tenían cerca de cuarenta años y los más jóvenes, apenas veinte. También ellos sentían que había pasado una eternidad desde el momento en que descubrieron su vocación artística. Una eternidad desde esa tarde soleada en el altillo leyendo a Brecht, una eternidad desde la noche estrellada de invierno, después de ver una película de Cocteau, y así sucesivamente. Hacía tanto que se aferraban a su vocación que ésta ya se había gastado y había perdido todo su encanto. La nueva Academia de Cine les ofrecía una nueva e inesperada oportunidad. Después de mil plegarias vanas, Dios respondió de pronto. Si los aceptaban, se confirmaría su estatuto de personas de la cultura, algo mucho más contundente que lograr un éxito con una producción artística que sin duda implicaría pruebas fatigosas. Serían, pues, otros tres años para saborear las propias, elevadas expectativas.

Aquel día, en la casona de Wannsee, teníamos que grabar para el examen una película en Super 8, y vi cómo Holger Meins invitaba a dos postulantes fuera de horario a abandonar la habitación. Hablaba, como al descuido, con el acento de Alemania del norte, mientras se reía y hacía muecas, pero las muecas y contorsiones no quitaban firmeza a su pedido. Su poder para exigir era evidente.

El ideal de inseguridad juvenil estilizada es, por cierto, James Dean, quien no parece actuar sino, más bien, presentar sus acciones como algo que ha descubierto y que considera digno de ser reproducido. Cuando adopta el rol de un estudiante, deja entrever que ya es adulto desde hace rato o que aspira a algo que trasciende las nociones contrapuestas de juventud y madurez. En mi opinión, esto se aplicaba también a Holger Meins. Nunca percibí en él ninguna huella de la infancia transcurrida en la casa paterna, ni siquiera alguna característica que se manifestara, por así decirlo, en su versión opuesta. Aparentemente, había dejado atrás su pasado sin ningún problema, y cuando bromeaba, se sumergía con la misma facilidad en su infancia, pero sin sumergirse en su historia social. Todo lo que era parecía haberle llegado sin esfuerzo. Durante los años siguientes siempre lo vi asumir las mismas posturas: los hombros encorvados, uno más alto que el otro, los brazos colgando o doblados detrás de la nuca. En el aula y, más tarde, en las reuniones políticas le gustaba sentarse en el piso o en la mesa; a veces se sentaba con las rodillas levantadas, abrazando sus tobillos; otras, apoyaba la espalda contra la pared, cruzaba los brazos a la altura del pecho y con las manos apretaba fuertemene los omóplatos. Era su manera de expresar que no estaba del todo donde quería estar o donde pertenecía. No le interesaban las convenciones sociales ni tampoco le molestaba que su profundo desasosiego fuera tan evidente.

Durante el examen de admisión debo de haber clavado los ojos en los demás postulantes tal como una debutante observa a las demás bailarinas: todas

parecen tan perfectas como un personaje de novela y ella, la espectadora, se siente una birria.

Reparé en Holger Meins porque sabía sacar más provecho de su desasosiego que yo del mío. De modo que comencé a prestar atención a todo cuando decía adoptando la actitud pasiva del oyente, aunque hubiéramos entablado un diálogo. Aparentemente, ya había llegado al lugar donde se encuentra el secreto del cine.

Le escuché decir que cuando se usa material en color se debe proceder de la misma manera que en la película en blanco y negro, con lo cual se pronunciaba en contra de la famosa e irrelevante "dramaturgia del color". En otra ocasión, cuando la Academia de Cine consideraba la posibilidad de comprar un visor, afirmó que si alguien no puede reconocer una toma con los ojos, tampoco le servirá un visor. Una vez, hablando de Francesco Rosi, Holger Meins comentó que Rosi sólo hacía películas para televisión. Dijo que él nunca trabajaría para la televisión, sino únicamente para el cine.

Con esto se refería al verdadero cine, aquel que casi siempre fracasa en el negocio del cine. Solamente si uno se embarcaba en una búsqueda cinematográfica de esa índole, tenía sentido hablar de películas en color o en blanco y negro, de lo superfluo de los visores, del tamaño de un rostro en primer plano, de si estaban permitidas las distancias focales largas, de si los zooms constituyen un crimen, de si debemos someternos al plano/contraplano, de si el sonido sincronizado es una estafa.

Ya en aquel entonces el cine y la televisión se entremezclaban a tal punto que resultaba imposible diferenciarlos. Pero hasta el día de hoy es preciso salir de casa para acceder al cine, incluso para ver una película montada con una hoja de afeitar y proyectada en una sábana. De ese modo el cine, a semejanza de un tribunal o de un servicio religioso, se separa del murmullo cotidiano. Se trataba de conservar algo de la forma interna y externa del film cinematográfico, y también de la fábula de cine que incluye y aleja, en una suerte de rapto, la vida representada mediante su pretendida completitud.

Se apuntaba a un concepto de cine basado íntegramente en ideas, y la fidelidad a esas ideas no se veía menoscabada cuando se trabajaba con dinero de la televisión.

Una simple afirmación como esta: "No necesitamos visores", no era sino una fórmula mágica para abrir un camino o conjurar un peligro. Esas palabras se susurraban al oído y sobre ellas se fundaban las sociedades secretas. En los años siguientes, cuando la politización parecía exigir películas totalmente diferentes cuyo objetivo era una vida totalmente diferente, se comprobó de pronto el valor de ese fundamento artístico-religioso. Quien carecía de

él se desvanecía, peor aún, pasaba a ser un 1 sobre su denominador común sociológico.

En una oportunidad, pude observar a Holger Meins en su mesa de edición, a la que dominaba como a un instrumento musical, mientras trabajaba en su película *Oskar Langenfeld*. Que esto ocurriese a las cuatro de la mañana, revela el estado de emergencia permanente en que habíamos decidido vivir. Muchas veces iba a la Academia de Cine en horarios insólitos, a veces para probar un montaje, pero casi siempre para observar a alguien o hablar con alguien. En suma, para fortalecer mi capacidad de juicio y entrenar mi sensibilidad cinematográfica.

La película *Oskar Langenfeld* dura doce minutos; los números negros sobre el fondo gris la dividen en doce capítulos.

1. O. L. entra por la puerta y dice que el jefe quiere hablar con él. Le responden que el jefe está ocupado y que tendrá que esperarlo. Siguen siete tomas de O. L. esperando, consciente de que lo están retratando. Probablemente no todas las tomas se hicieron en esta ocasión; su secuencia acorta la espera y le confiere más intensidad. Como si se hubiera perdido algo con este recurso, el siguiente plano es un acercamiento hacia la cabeza del jefe, quien ya ha dado comienzo a su discurso.

> *Jefe* "¿Qué quiere decir 'bien'? Usted sabe exactamente lo que pasa en este lugar; aquí le damos de comer, en otro lado ni siquiera eso. De acuerdo, vaya a ver al portero, pídale disculpas y asunto terminado."
> La cámara se mueve ahora hacia la izquierda, desde el jefe (un hombre calvo), cuya oficina está pintada con un barniz lavable, hasta donde O. L. se encuentra sentado con una chaqueta a rayas y un pañuelo en el cuello del tipo que usan los artistas.
> *O. L.* "Lo recordaré."
> *Jefe* "No, no recuerde, no recuerde, ¡haga! ¡Tiene que hacerlo!"
> *O. L.* "No volverá a suceder".

En este momento, el jefe podría insistir y lograr que O. L. contestase: "Lo recordaré y lo haré"; sin embargo, tiene miedo de darle a O. L. otra oportunidad de expresar su sometimiento en palabras, sin que su transgresión se mencione. Por eso el jefe afirma que O. L. ha introducido alcohol de contrabando en esta institución –un albergue para gente sin techo–, lo cual no está permitido ¿O acaso quiere que se arme de nuevo un lío y se destrocen los muebles? O. L. dice que no.

Cuando la cámara vuelve a enfocar al jefe, se ve que los dos están sentados exactamente uno frente al otro en medio de la habitación casi vacía. O. L. se

levanta y sale nuevamente por la puerta, que se cierra detrás de él. Aparece el número del siguiente capítulo.

2. Este capítulo apenas dura un minuto y termina con el "ay-ay" proferido en off por un hombre. O. L. atraviesa el dormitorio del albergue, organiza un partido de naipes por medio centavo el punto e intenta conseguir un trabajo en la lavandería. Esta escena es parca, y el hecho de que termine ahí le otorga una gran intensidad a lo relatado.

3. O. L. está en el mostrador donde se reparte la comida y pregunta qué hay de comer. La cocinera va nombrando lo que pone frente a él: una porción de pan, una de fruta, una de margarina y una de sardinas en aceite. O. L. devuelve el pan negro y pide pan blanco. Cuando se lo dan, O. L. dice, en voz más alta de lo debido, que a ellos no les gusta largar el pan blanco. La cocinera le responde que hoy se está comportando de un modo muy insolente. El "hoy" se refiere a la presencia de la cámara, frente a la cual O. L. quiere reivindicar algo. Este capítulo se filmó en una sola toma y termina con la pregunta de O. L. "¿Y qué habrá mañana?"

4. Mientras lava la ropa en el lavadero, le grita a alguien: "¿Qué miras?". Más tarde, cuando tiene que estirarse para colgar las camisas en la soga y el esfuerzo lo supera, deja caer la mandíbula y muestra su boca desdentada. Las camisas gotean.

5. De nuevo en el dormitorio. O. L. se ha puesto los anteojos y lee una novela barata mientras fuma. Cuando se incorpora para sacar otro cigarrillo del paquete de cuatro, del tipo que sólo se conseguía en Berlín Occidental, se escuchan algunos acordes musicales provenientes de una radio lejana. Se produce una sensación de nostálgica expectativa. O. L. enciende otro cigarrillo y empieza a toser. En la boca hay un poco de flema que procura ocultar. Un corte y aparece O. L. en una toma más cercana, todavía ocupado con la flema. No queda claro si el ojo de la cámara es discreto o implacable. O. L. mira a la cámara y por un momento parece como si estuviera sonriendo. Se escuchan otra vez algunos acordes, el sonido cálido de una radio con carcasa de madera.

6. O. L. está junto al mostrador de un bar de barrio y charla con algunos hombres. Detrás de la barra está la camarera, una mujer con los ojos excesivamente pintados que echa una larga mirada a la cámara como si se tratase de un cliente al que siempre estuvo esperando. Al igual que en otras escenas, se utiliza aquí una distancia focal larga, probablemente para mantener la dis-

tancia entre el micrófono y el ruido de la cámara. O. L. habla de algo que encontró, enumera lo que había dentro. El capítulo termina en medio de una frase. Detrás de su nuca se vislumbra otra vez el ojo excesivamente pintado de la camarera mirando el vacío, en una suerte de tranquila espera.

7. O. L. visita a Erich, un hombre con una voz muy aguda. O. L. juega con las migas que han quedado sobre el mantel. Frente a él, hay una jaula con un canario que salta y canta. Erich dice que el pantalón de O. L. se ve horrible. O. L. saca un cigarro de una caja y lo enciende cuidadosamente con un encendedor. Erich aparece trayendo café y una torta.

Ahora hay mucha ceniza en el cigarro recién encendido; O. L. mete el dedo por entre las rejas de la jaula. Erich reaparece con una cafetera; esta vez O. L. sólo quiere media taza. Erich se sienta en la cama; aparentemente, vive en una "habitación con cocina". O. L. dice que se ha puesto muy nervioso. Pero agrega que consiguió sus treinta marcos y que se las arreglará. Durante esta charla podemos oír perfectamente la voz de la persona que no está en cámara; evidentemente, el sonido no fue grabado junto con la imagen y se colocó en off para que la falta de sincronización entre imagen y sonido pasara indadvertida.

O. L. levanta su taza y brinda por Erich, quien se sonríe.

O. L. dice: "Hoy tengo, hoy tengo".

Así termina el capítulo.

8. Aparentemente en el comedor del albergue. O. L. se dirige a un hombre sentado a una mesa y lo encara con acritud diciéndole que le debe diez marcos. El deudor continúa sentado y le responde con calma que todavía no tiene el dinero. O. L. prosigue con su discurso y le advierte que si no se lo devuelve, esa noche, "desaparece el traje". El deudor contesta algo para calmarlo, y ahora se ve a O. L. en primer plano. Enarca una ceja, pero no parece amenazador. Dice "veremos".

Es obvio que esto fue escenificado para la cámara y que el deudor probablemente actuó también. Se había preparado una toma en primer plano para O. L. y en el ínterin su enojo había desaparecido. Podemos ver cuánto le cuesta imponerse a O. L.

9. Un juego de naipes entre los hombres del albergue. O. L. curiosea, bebe de una taza, toma otro trago, luego un tercero. Su sed debe ser insaciable.

10. O. L. vestido con pantalones largos se pone una gorra, se quita el pañuelo, desabrocha con dificultad los botones de la camisa y cuando se la saca, aparece otra camisa con varios botones sin abrochar. Toma una tercera ca-

misa, se saca la gorra, se pasa la camisa por la cabeza sin desabrochar los botones y luego se vuelve a atar el pañuelo.

Ahora el film muestra la imagen de una ventana vista desde afuera; detrás de la ventana O. L. abre las cortinas. Malhumorado, mira hacia abajo, a la calle. Se da vuelta y la cortina cae.

11. Esta vez O. L. visita a una mujer, probablemente una parienta muy cercana. La cámara los muestra sentados a la mesa, uno frente al otro. Detrás de ellos se ve un macetero de bambú alto como un ropero y semejante a una vela triangular, con puntales entre los soportes de donde cuelgan algunas macetas con plantas. El espacio que se extiende por sobre sus cabezas es insólitamente amplio, y O. L. se ve muy pequeño sentado allí, tan encorvado que el mentón prácticamente se apoya en el pecho. Pregunta dónde se encuentra su sobrino, si no podría subir, y la mujer le contesta que es imposible, que está cortando leña. Entonces O. L. pospone la reunión hasta la próxima vez.

12. Este capítulo comienza con la pantalla en negro; se escucha la voz de Holger Meins diciendo: "Vamos, diga 'mierda'". O. L. repite la frase varias veces, cada vez con una entonación diferente. Termina la película sin que O. L. haya encontrado la entonación correcta.

Cuando miraba a Holger Meins en su mesa de edición, él se estaba ocupando, justamente, del sonido del encendedor. Hoy, cuando veo el encendedor de O. L. en el capítulo siete, mi recuerdo se confirma. Sin embargo, esta confirmación tal vez se deba a un fallo en la conexión de mis neuronas, como si algo sabido desde hace mucho tiempo fuese corroborado *a posteriori*, como un *déjà-vu*.

En esta película Holger Meins no busca de ninguna manera justificarse. Si bien la idea de los doce capítulos y sus cierres apodícticos provienen de *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, no hay nada en esta película que imite un estilo ajeno. El film habla de un anciano incapaz de encontrar las palabras correctas para expresar sus vicisitudes y consciente de ello; no obstante, hace un nuevo (y tímido) intento de aprender, que sólo empeora las cosas. Hay algo en su mirada y en su postura que revindica el ser un intérprete de la propia existencia.

La película no reflexiona sobre el límite entre lo social y lo existencial. Se trata, más bien, de la manera como transcurre el tiempo junto con los acontecimientos. Algo se cristaliza, pero puede volver a desmoronarse de inmediato. No se sabe a ciencia cierta si existen los significados o si se crearon porque la visión tradicional del mundo los necesita.

Este pequeño film donde se ha hecho tanto a partir de un par de días de rodaje y de algunos rollos de película en blanco y negro, demostró que Holger Meins sabía cómo tratar a un personaje.

Fue mucho más tarde cuando comprendí que el trabajo de Holger Meins en la mesa de edición consistía en examinar las tomas a fin de poder formar su propio juicio. Era capaz de retratar en el montaje algo de la relación que establecía con su material.

En el periódico donde leí que Holger era uno de los terroristas buscados, lo habían apellidado "Mons" y no Meins. El hecho me permitió abrigar alguna esperanza: quizá no fuera él y, en caso de serlo, quizá no lo atraparan debido a ese error tipográfico.

Nunca habíamos hablado de la "cuestión de la lucha armada", como se la denominaba en aquel entonces. Nos limitábamos a comer juntos cuando trabajábamos o viajábamos, o a tomar una cerveza cuando nos encontrábamos casualmente en una función de cine o una reunión política. Un invierno, viajé con él a un festival de cine en Bélgica en un Volkswagen donde entraba la lluvia y cuyo calefactor humeaba. Allí vimos muchas películas y las analizamos; también organizamos un motín político y redactamos un pequeño manifiesto. Pero jamás hablamos de una película de gángsters, al menos no del tipo de film que, según pensaba yo, podía servir de modelo a la Rote Armee Fraktion.

Me imagino a Holger Meins en la RAF como a una figura secundaria en una película de gángsters: el tipo que habla poco pero realiza tareas técnicas y minuciosas; preparar, por ejemplo, el auto para la fuga o volar una caja fuerte. Estos trabajadores gangsteriles a menudo recurren al delito para paliar la tragedia de un amor no correspondido o de un fracaso profesional, como en el caso de los boxeadores y los corredores de autos.

Tampoco hablé nunca sobre el amor con Holger Meins. ¿Acaso experimentó un profundo amor por el cine y fue defraudado? O, en todo caso, si él no pudo afrontar las demandas de un amor de esa índole, ¿cómo podría hacerlo yo?

Estas son las fantasías de alguien que se sintió abandonado. Pero lo que se debería haber entendido –y debe entenderse– era que Holger Meins quería disolver todas las ataduras: en una palabra, quería jugarse la vida.

Toma americana

Notas acerca de una película sobre Malls[1]

AnySite es un mapa electrónico. Ingresando los datos geográficos buscados aparece un sector del mapa que se puede recorrer con el mouse. Pulsando el mouse en una posición específica, se selecciona el área destinada a un negocio, en nuestro caso a un paseo comercial.

Luego se procesan los datos demográficos de los alrededores y se muestra cuál es la suma del poder adquisitivo de la población radicada a una milla o hasta 250 millas del lugar elegido. El cálculo toma asimismo en cuenta lo que ofrecen los negocios ya existentes y las vías de tránsito preferidas por los habitantes.

En Estados Unidos existen aproximadamente 30.000 paseos comerciales que compiten entre sí. Hay inmobiliarias especializadas que sobrevuelan en helicóptero el área elegida en busca de nuevos emplazamientos. La tecnología de los mapas electrónicos fue desarrollada con fines técnico-militares y usada al principio para controlar los misiles de crucero.

Lugares de emplazamiento. "El centro de compras periférico es autosuficiente, al igual que el conjunto habitacional moderno o el parque industrial. No necesita de los alrededores para insertarse; necesita, en cambio, del contraste, de la falta de estructura del entorno. Constituye un lugar de abundancia y densidad urbana en una periferia carente de acontecimientos. Cualquier intento de suministrar al entorno puntos de referencia locales sólo acarrearía perjuicios. Lo normal es instalar un contenedor o una hilera de contenedores en un área rodeada por estacionamientos y superficies no definidas. Desde afuera no se ve nada. Dentro, hay una ciudad completamente escenográfica." (Dieter Hoffmann-Axthelm)

CAP Risk es otro mapa electrónico. Extrapola los datos demográficos de un vecindario para poder hacer pronósticos acerca del desarrollo de la delincuencia y del nivel de riesgo (*Crime Prediction*). Es fundamental para cual-

[1] Shopping malls, shopping centers. [T.]

quier Mall considerado "seguro" que los visitantes, principalmente los femeninos, no tengan miedo de ser víctimas de actos delictivos ni del acoso de mendigos u otros individuos de la misma laya.

El exterior. Como ocurrió con las grandes tiendas, los paseos comerciales ya no necesitan ventanas (las paredes de ambos tipos de construcción se utilizan para exponer la mercadería), de modo que no existen elementos funcionales que contribuyan a subdividir sus fachadas. En Estados Unidos, a los paseos comerciales, situados generalmente fuera de la ciudad, se llega en automóvil; por eso el edificio suele estar rodeado de estacionamientos de varios niveles. Los bajos precios de la tierra no justifican la construcción de estacionamientos subterráneos que, además, podrían atemorizar a muchos de sus visitantes.

Es imposible tener una vista exterior completa del paseo comercial más grande de América del Norte, en Edmonton. Solamente una toma aérea puede registrarlo en su totalidad. (Así aparece en las postales.)

Los centros comerciales carecen de elementos repetitivos que podrían utilizarse para representar el todo. Aquellos ubicados en los núcleos urbanos no se preocupan por la fachada, que en el mejor de los casos se asemeja estilísticamente a los edificios del entorno. Tampoco tienen vidrieras en la planta baja, ni siquiera cuando dan a una calle transitada; como si se tratase de elegir entre el espacio público de la calle y el propio espacio. (Quizás ello se vincule, en parte, con la idea de tentación, como ocurre con los bares nocturnos que se cierran a las miradas de los transeúntes.)

Y aunque un centro comercial tenga una fachada que lo distingue, ésta sigue siendo completamente externa. Incluso un arquitecto tan renombrado como Renzo Piano no tiene ingerencia alguna en el diseño interior (como en Potsdamer Platz, en Berlín). El interior queda a cargo de los arquitectos-ingenieros empleados por la empresa concesionaria.

Entrada. Los centros comerciales casi nunca tienen una entrada impactante. Ello probablemente significa que son conscientes de su poder de atracción y que desean expresarlo justamente de esa manera. Además, la mayoría de los visitantes ingresan por las puertas de la playa de estacionamiento. Específicamente, una entrada impactante necesita de escaleras, y si hay algo que aterroriza a los comercios minoristas son las escaleras. Se dice que cada escalón que es preciso subir para llegar a un negocio reduce un 10% las ventas.

El umbral. El pionero de los centros comerciales, el austríaco Victor Gruen, trató de que los visitantes cayeran en una especie de trance apenas transponían el umbral. Su idea dio origen al llamado efecto Gruen.

El cuenta-personas. Las cámaras de video vigilan las entradas; el ingenioso dispositivo convierte a las personas en números. ¿Quiénes usan cuál entrada o salida y cuándo? ¿Quiénes se transforman en compradores?

Desaceleración. Wolfgang Preisser midió en el laboratorio la velocidad de los transeúntes caminando sobre diferentes revestimientos de piso. Diseñó una serie de reglas para el tránsito de peatones: ¿qué distancia debe haber entre dos visitantes al caminar o cuando uno de ellos se adelanta al otro?

El ideal es una densidad de población que no provoque ni la sensación de estar inmerso en una multitud ni la sensación de vacío. Se considera ideal una distancia desde la cual un visitante puede ver al que lo precede desde la cabeza hasta aproximadamente las rodillas, una visión equivalente a lo que en la terminología cinematográfica se denomina toma americana. (El tamaño del cuadro donde todavía se ve el revólver.)

¿Adónde? Quien quiere caminar derecho en el desierto camina en realidad en círculo en el sentido opuesto al de las agujas del reloj, dado que la pierna derecha está más desarrollada que la izquierda. Quien entra en un centro comercial se dirige casi siempre a la derecha. Según Jeff Bing, el fenómeno se explica porque el transeúnte de hoy está totalmente condicionado por el hábito de conducir un automóvil. Quien maneja difícilmente cruzará la calle y, por consiguiente, lo que una ciudad tiene para ofrecer debe disponerse de una forma que concuerde con este hecho.

Ello significa que en el camino al trabajo deberían ofrecerse, sobre todo, artículos para el desayuno y el almuerzo, así como regalos de bajo precio que constituyen una parte importante de la vida en la oficina. Los negocios de ropa y alimentos conviene situarlos en el lado de la calzada por donde se regresa al hogar. La disposición de los negocios dentro de un centro comercial debe hacerse de la misma manera, estableciendo una conexión entre las necesidades y las subnecesidades (o entre las necesidades primarias y secundarias).

Encuesta. Gilbran ideó la siguiente técnica de investigación aplicable a los consumidores. Un representante de la agencia se acerca a un visitante del centro comercial y le pide que le cambie un dólar. El resultado: las mujeres jóvenes prefieren ayudar a las mujeres jóvenes, los ancianos prefieren ayudar a los ancianos, etcétera. Además, el entorno también influye. Envueltos en el aroma de una panadería, el número de individuos dispuestos a cambiar el billete se duplicó. Este procedimiento encubierto de investigación se utiliza para evaluar el ambiente de las distintas partes de un centro comercial.

Gilbran descubrió que el olor a comida perjudica las ventas de ropa, y que el perfume de las esencias para baño las fomenta. Los centros comerciales siempre procuran atraer a uno o dos negocios de artículos de baño y de *toilette* de reconocida excelencia, e incluso les subvencionan el alquiler. En rigor, se trata de incorporar negocios no sólo con ventas considerables, sino también atractivos. La mezcla adecuada de locatarios se considera una forma de arte. Los gerentes de los centros comerciales están permanentemente ocupados en reagrupar a los inquilinos. La sucesión de los negocios en un centro comercial se atiene a las reglas y, a la vez, las trasciende, a semejanza de los platos de un menú. Gilbran trabaja como asesor para los centros comeciales cuyo desarrollo es negativo. Su primera jugada, por así decirlo, suele consitir en levantar un andamio para dar la impresión de un cambio, de un relanzamiento.

Ciclos. Basándose en Oswald Spengler, Sylvia Berger-Stüßgen aplica el concepto de ciclo vital a los centros comerciales: 1) fase de presentación; 2) fase de crecimiento; 3) fase de madurez; 4) fase degenerativa. La muerte es inevitable, pero puede posponerse.

Elevación. Paco Underhill, otro asesor, cuelga algunas cámaras en los centros comerciales y graba durante varios días. Proyectando la grabación en velocidad acelerada, se ven el flujo de visitantes, los lugares que excluyen, aquellos por donde pasan sin detenerse y los sitios alejados de los negocios en que suelen reunirse. Por esta razón los amplios pasillos de los centros comerciales abundan en obstáculos: macetas con palmeras y asientos, emplazados frente a un par de negocios. Las alfombras y el diseño de colores del piso también contribuyen a encaminar la corriente de transeúntes.

Tierra de nadie. Las ciudades existen desde aproximadamente cinco mil años y en todas partes el acceso a sus calles fue casi siempre libre. En la Florencia de los Borgia se privatizó un puente para servir de vía de escape a los príncipes. Desde los años setenta, existe en el centro de Minneapolis un sistema ramificado de Skywalks, pasarelas y puentes comunicantes para peatones. Son privados y están patrullados por guardias igualmente privados que impiden el acceso a los indeseables o a los probables alborotadores.

Desde entonces, quienes caminan por las sendas peatonales públicas, son considerados como individuos potencialmente antisociales. De la misma manera, los centros comerciales, con su urbanidad sintética, declaran tierra de nadie a toda zona fuera de su alcance.

Palmeras. En casi todos los centros comerciales abundan las palmeras, como en un paraíso artificial. Muchos transeúntes tocan los troncos de las palmeras y se sorprenden de que sean reales. En realidad, están tocando un tronco preparado. Existe toda una rama de la industria dedicada a preparar troncos de árbol, de la misma manera como se disecan animales. A estos troncos aparentemente vivos se les agregan ramas conservadas que en su interior tienen alambres para poder doblarlas de la foma requerida.

Cúpulas. Prácticamente todos los centros comerciales se abren a un *hall* cuya cúpula deja pasar la luz del día: un tributo al Panteón de Roma, una conexión simbólica y real entre el cielo y la tierra. Según Richard Senté, el orden expresado en este tipo de construcción significaba, para los romanos, "¡Mira y obedece!", y para los cristianos, "¡Mira y cree!".

Ocho segundos necesita el transeúnte medio para pasar delante de una vidriera de tamaño promedio. Lo expuesto allí debe atraer su atención dentro de ese lapso. Por eso el negocio tiene que producir un efecto anticipado a través de su fachada y su gráfica. Se hicieron ensayos para determinar en qué ángulo debe colocarse la gráfica con respecto al visitante. Cómo deben ser diseñados los signos que identifican una calle comercial: ¿dando prioridad a la complejidad o dando prioridad a la coherencia? La persona sometida al experimento ve pasar una serie de imágenes ininterrumpidas y luego debe anotar las palabras que recuerda.

Laboratorio. John Casti, de la Universidad de Santa Fe, concibió un supermercado de prueba en un espacio virtual. Investiga principalmente el comportamiento impulsivo *(impulsive behavior)*. ¿Cómo llega un cliente a comprar algo que no tenía planeado adquirir? Este comportamiento está relacionado, sobre todo, con la ubicación de los productos, con el grado en que éstos pueden estimular el deseo de comprar en quienes esperan en la caja del supermercado, etcétera.

Emplazamiento. Colocar un producto determinado en un estante es un arte similar a la combinación adecuada de locatarios en un edificio. Las grandes cadenas contratan a un especialista para controlar los estantes mediante una simulación en pantalla. Hay, por cierto, muchos principios básicos; por ejemplo, que la mirada de la gente tiende a dirigirse de izquierda a derecha y, por lo tanto, los artículos más caros deberían colocarse allí. En ciertas circunstancias, un espacio vacío puede indicar la popularidad de un producto. En otras,

una cantidad excesiva de objetos similares indica lo mismo. La disposición de los productos en miles de sucursales se planifica centralmente.

Klever-Kart es un carrito de compras "inteligente" (en el sentido en que hablamos de armas inteligentes), que convierte todo mercado en un instituto en el cual se investiga el comportamiento del consumidor. Mediante el Klever-Kart se sabe dónde se detuvo el cliente, qué mercadería puso en el carro y cuál volvió a colocar en el estante.

En la actualidad ya hay depósitos donde, mediante un telescanner, es posible localizar cada objeto tán fácilmente como si se tratase de una constelación abstracta de símbolos en una computadora. El general que organizó la logística durante la Guerra del Golfo trabaja desde hace años para Sears, una firma dedicada al comercio minorista y a las ventas por catálogo. Las empresas que hoy fabrican equipos electrónicos avanzados de control de ventas también participaron en el desarrollo de la tecnología militar.

Miradas. Según Joseph Weishar, asesor y entrenador, el equipamiento interior de un negocio debe ser diseñado de manera de estructurar la mirada de la persona que entra. Lo expuesto en el fondo del negocio atraerá la mirada, pero los pies no se encaminan directamente en esa dirección, sino que se desvían hacia otra parte. Ahora el cliente ha olvidado su meta. Se siente perdido, y el acto de comprar es el que le devuelve la confianza en sí mismo.

Catedrales. Terminar las catedrales de Ulm o de Colonia llevó varios siglos. La época de las grandes tiendas duró aproximadamente cien años. Hoy, después de treinta años, poco más o menos, los centros comerciales están en crisis, presionados por las sucursales de las fábricas, por los negocios que ofrecen mercadería a bajo precio y de poca calidad y por el comercio electrónico a distancia. ¿Se han preguntado alguna vez por qué la catedral de Ulm podía albergar a un número de personas que superaba, con mucho, el de los habitantes de la ciudad? ¿Acaso se reservaba un espacio para los muertos?

De acuerdo con la explicación actual, las naves laterales cumplían la función de un mercado con techo durante el mal tiempo. En el siglo XIX, el recién descubierto campo de la sexualidad parecía dar respuesta a casi todas las preguntas. Hoy, el lugar de la sexualidad ha sido desplazado por la pulsión de consumir.

Miradas que controlan

En enero Cathy Crane y yo comenzamos, en Estados Unidos, una investigación para una película con el titulo provisorio de *Gefängnisbilder* (*Imágenes de prisión*). Buscamos el material de las cámaras de vigilancia instaladas en las penitenciarías, material de instrucción para sus guardias y funcionarios, así como documentales y largometrajes cuya temática incluyera la vida en la prisión. Llegamos a conocer a un detective privado, un activista de los derechos civiles que lucha por las familias de los prisioneros muertos en las cárceles californianas, y que lee a Hans Blumenberg cuando no tiene más remedio que esperar en algún lado.

Un arquitecto nos mostró los planos de una nueva penitenciaría para "delincuentes sexuales" en Oregón, donde se había tachado un tercio de los edificios, justamente los planificados para rehabilitación y terapia. La Legislatura había denegado los fondos. En Campden, cerca de Filadelfia, un guardia me mostró la cárcel; detrás de los vidrios, como si estuvieran en la jaula de los leones, los hombres me miraban de reojo y con desdén. Vi mujeres peinándose unas a otras como en un film de Pasolini. El guardián me contó que en los techos de las salas de estar había respiradores por donde se podían lanzar gases lacrimógenos. Sin embargo, nunca los habían utilizado porque las sustancias químicas se descomponían con el tiempo.

Imágenes de la cárcel de máxima seguridad de Corcoran, California. La cámara de vigilancia muestra una parte del patio de cemento cuya forma se parece a una porción de torta; allí se les permite a los prisioneros, vestidos con pantalones cortos y casi siempre sin camisa, pasar media hora por día. Cuando un prisionero ataca a otro, quienes no están involucrados se arrojan al piso y se cubren la cabeza con las manos. Conocen de sobra lo que sigue a continuación: el guardia hará un llamado de advertencia y luego disparará con balas de goma. Si los que pelean no se detienen, usará balas de plomo.

Las imágenes son mudas; delante de la cámara, pasa la huella humeante del arma recién disparada. La cámara y el arma están exactamente una junto a la otra; el campo visual y el campo de tiro coinciden. Es obvio que el patio se construyó en forma de segmentos circulares para que nadie pudiera prote-

gerse de las miradas o de las balas. Uno de los reclusos, generalmente el atacante, cae. En muchos casos está muerto o herido de muerte.

Dentro de la cárcel, los presos forman parte de bandas con nombres tales como "Fraternidad Aria" o "Mafia Mexicana". Cumplen largas condenas y fueron recluidos lejos del mundo, en una cárcel de máxima seguridad. No les quedan sino los cuerpos, cuyos músculos desarrollan permanentemente, y la pertenencia a una organización. Su honor es para ellos más importante que la vida; y luchan aun sabiendo que serán baleados. En Corcoran, se disparó más de dos mil veces contra los camorristas. Los guardias dijeron que a menudo sus colegas mandaban deliberadamente al patio a los miembros de grupos antagónicos y hacían apuestas con respecto al resultado de la pelea, como si se tratase de gladiadores.

Con el propósito de ahorrar material, las cintas de las cámaras de vigilancia corren a una velocidad reducida. En los registros a los que tuvimos acceso, los intervalos eran prolongados, de modo que los movimientos aparecen entrecortados y no fluidos. Las peleas en el patio se asemejan a un videojuego barato. Resulta difícil imaginar una representación menos dramática de la muerte.

Técnica de vigilancia

Quien nos entregó las imágenes de las peleas y los fusilamientos fue una abogada que representa a los familiares de los prisioneros muertos. Según las declaraciones de los guardias, habían temido que el atacante portara un arma; por ejemplo, el mango afilado de una cuchara de plástico. Sin embargo, los reclusos de Corcoran son sometidos a controles tan severos que eso es prácticamente imposible.

Desde el cuarto central de control se puede monitorear qué celdas están ocupadas y cuáles vacías, qué puertas están abiertas y en cuál de los pasillos se encuentra cada persona. Los guardias transmiten una señal electrónica de identificación de modo de poder detectar cualquier movimiento de los prisioneros que transgredan las reglas.

En la actual crisis judicial de Estados Unidos –la tasa de delincuencia ha disminuido considerablemente, pero el número de condenados se ha cuadruplicado en los últimos veinte años– se están construyendo muchas cárceles, incluso por concesionarios privados. Asimismo, se han desarrollado y puesto en práctica nuevas tecnologías para reducir los costos.

Los guardias deben tener el menor contacto posible con los prisioneros. Y así como en la producción de mercancías los seres humanos fueron suplantados por las máquinas, del mismo modo se pretende que la custodia de los reclusos se lleve a cabo casi sin ningún tipo de intervención humana directa.

En el mercado está a la venta una máquina que inspecciona todos los orificios corporales en busca de drogas y armas.

Hay detectores de metal en todas las puertas.

Un scanner de iris es un dispositivo que fotografía el iris, aísla las características significativas y las compara con un registro. Este equipo puede colocarse en las puertas e identificar a todo individuo, prisionero o guardia, en un lapso de dos segundos.

Una silla, probablemente el producto de una fantasía cinematográfica, rodea con sus brazos de acero a un recluso enfurecido y lo inmoviliza con una fuerza relativamente moderada.

Este objeto también expresa el deseo de objetividad, de reprimir sin pasión.

Relaciones públicas

El estado de California ha borrado la palabra "rehabilitación" de su código penal; la cárcel no sólo no pretende rehabilitar, sino que está allí expresamente para reprimir. El Departamento de Justicia encargó un video para los medios masivos con el propósito de demostrar, ante todo, que los condenados a prisión no llevaban una vida confortable ni, mucho menos, lujosa. En rigor, lo pasaban bastante mal (*The Toughest Beat in California*). Los recursos estilísticos empleados incluían puertas que se cierran con estrépito, guardias que se acercan con pasos resonantes y hacen sonar las llaves como si anunciaran la inminencia de una ejecución.

Se los ve en cámara lenta, con una distancia focal larga y una música de fondo que pretende homologarlos a los héroes de los westerns.

El video es comparable a una película de propaganda filmada por los nazis en la prisión de Brandenburg, en 1943. En ambos casos, el mensaje es el mismo: "Se acabaron los tiempos de clemencia. No hablemos más de rehabilitación. Hablemos de la severidad del castigo".

En ambas películas vemos a un prisionero atado de pies y manos como un escapista de circo. En ambas películas se transforma al delincuente en un espectáculo. El film californiano es, en este sentido, más sensacionalista que el nazi. Hubo, por cierto, más maltrato en la Alemania de 1943 que en la California de hoy, pero los nazis todavía procuraban mantener una apariencia de legalidad.

Desde entonces, la demanda de entretenimiento ha crecido enormemente. Aun las películas que critican las cárceles pretenden ser entretenidas. Prácticamente, no hay films críticos que no aprovechen una ejecución para inducir a los espectadores a deleitarse con el propio miedo.

La cárcel como espectáculo

Con el advenimiento de la Modernidad, la práctica del castigo se modifica fundamentalmente y son abolidas la tortura y la ejecución públicas. A quien infringe la ley, se lo recluye detrás de muros, se lo aísla de la mirada pública, se lo vuelve invisible.

Todas las imágenes de la cárcel recuerdan el cruento pasado de la justicia penal.

Vemos una película producida por el "Bureau of Prisons", en Washington, para la capacitación del personal carcelario. Un prisionero se enfurece y el guardia trata en vano de calmarlo; llama a su superior, quien procura apaciguarlo a su vez. Luego el guardia busca la cámara para documentar íntegramente el siguiente procedimiento: llega un grupo de tareas, acompañado por un médico, irrumpen en la celda, reducen al prisionero y lo atan a la cama. (Los cinco miembros del grupo están protegidos con cascos y escudos, y a cada uno le corresponde agarrar una parte determinada del cuerpo del recluso enfurecido.) La cámara registra el hecho para documentar la distancia que debe guardar el aparato judicial con respecto al prisionero.

Justamente por ser tan meticulosa, la escena es poco creíble y opera como una negación. Se insiste demasiado en que el personal actuaba con indiferencia y sin emoción, y que no le producía placer alguno someter al prisionero. En suma, se proclama el mensaje con tanta frecuencia y en voz tan alta, que uno termina por creer lo contrario.

Mirada de control

En las prisiones modernas cuya meta es rehabilitar al prisionero, éste ya no es expuesto a la vista del público, aunque por cierto no escapa a la mirada vigilante del guardia. El guardia es el representante de la sociedad; un hecho que el filósofo del castigo, Jeremy Bentham, tuvo en cuenta cuando planificó una prisión con una torre panorámica, ubicada en el centro, desde la cual se veía el interior de cada celda. Los prisioneros no podrían saber si la torre está realmente ocupada; sólo serían conscientes de la mirada potencial. Bentham imaginó que cualquiera podría entrar en la torre y desempeñar la tarea de supervisor.

Para ejercer un control panóptico es preciso que las celdas sean visibles y que tengan rejas en lugar de una pared, tal como ocurre en Estados Unidos. En los últimos diez años, las nuevas cárceles de ese país se han construido según los principios panópticos. Cierto es que las cámaras de video pueden observarlo todo, pero aquí lo que se busca es suscitar en el prisionero la sensación de estar expuesto a una mirada humana.

Al mismo tiempo, cada vez hay más cárceles donde los reclusos ya no se relacionan visualmente con sus visitas en forma directa, ni siquiera a través de un enrejado o un panel de vidrio. Unicamente pueden comunicarse por un teléfono conectado a una cámara de video. Esto se justifica partiendo de razones humanitarias: los familiares ya no se ven obligados a emprender largos viajes a la prisión; ahora se dirigen simplemente a una oficina encargada de establecer la comunicación y de supervisarla.

Este hecho le quita su razón de ser a una de las figuras narrativas centrales de los films relacionados con la prisión. ¿Cuántas veces vimos escenas donde el visitante y el visitado entablaban una conversación, interrumpida al cabo de un tiempo por el guardia de turno? ¿O la despedida de una pareja, cuando el hombre y la mujer se tocan simbólicamente, en un gesto de añoranza y deseo, a través del vidrio que los separa?

Teatro de cámara

La películas mudas de la época de Griffith que transcurren en la cárcel.

En los films vinculados con el teatro, la celda se parece a la sala. Como la chimenea en la sala, las rejas en la celda son accesorios teatrales que el prisionero no puede sacudir sin que se caigan. Sin una cuarta pared, la celda pasa a ser meramente una escena montada en una caja panóptica, sobre todo cuando los actores no actúan sino que se limitan a representar.

Las intrigas teatrales son difíciles de relatar porque en la cárcel hay pocos visitantes. Por eso en las películas mudas la celda se convierte en un escenario propicio para las visiones. El condenado a muerte se imagina la ejecución o el indulto; el desesperado recuerda la felicidad perdida; el vengativo prefigura la hora de la revancha. Para mostrar lo imaginario, se utilizan las sobreimpresiones, la doble exposición y otros trucos fílmicos. Vista desde este ángulo, la celda carcelaria es un lugar espiritualmente rico, cuyo origen –ahora lo comprendemos– se remonta a la reclusión monástica.

“Solo en la celda el prisionero se entrega a sí mismo; silenciadas las pasiones, desciende hasta el fondo de su conciencia, la interroga y siente despertar en su interior ese sentimiento moral que nunca muere del todo en el corazón del hombre.” La celda no debe ser solamente una tumba, sino también el escenario de la resurrección.

La anulación de los muros

La tecnología del control electrónico tiene como principal consecuencia la pérdida de los límites espaciales. (Una empresa ya no necesita concentrarse

en un lugar, una unidad de producción puede producir diferentes cosas.) Los lugares pierden su especificidad: un aeropuerto contiene un centro comercial, un centro comercial contiene una escuela, una escuela contiene instalaciones recreativas. ¿Cómo incide todo ello en las prisiones, que son tanto espejos de la realidad cuanto contraimágenes y proyecciones?

Por un lado, la tecnología electrónica hace posible vigilar y castigar a un hombre incluso fuera de la cárcel y, mediante un dispositivo electrónico colocado en sus pies, mantenerlo bajo arresto domiciliario, aunque se le permita concurrir al trabajo o a un establecimiento de capacitación.

Por otro lado, aproximadamente doscientos años después de que Europa derribara los muros de sus ciudades, un número cada vez mayor de personas opta por recluirse en los llamados "barrios cerrados" (*gated communities*). No todos los habitantes de esos barrios pertenecen a la clase alta. La tecnología de la seguridad ya no se limita a regular selectivamente el acceso a las instalaciones nucleares o militares "sensibles"; también se la utiliza hoy para controlar el acceso a las oficinas y fábricas comunes. Durante cinco mil años de historia urbana, las calles han sido siempre un espacio público; hace veinticinco años, se instaló en Minneapolis el primer sistema de *skywalks* urbanos, mediante el cual servicios privados de vigilancia excluyen a los indeseables.

La desregulación no implica en absoluto la disminución del control. En uno de sus últimos textos, Deleuze esbozó la visión de una sociedad de control que reemplazaría a la sociedad disciplinaria.

El fin de los temas y los géneros

Ya dijimos que la escena de la visita a la cárcel carecerá, en el corto plazo, de un equivalente en la realidad. La circulación de dinero electrónico impedirá, virtualmente, el asalto a los bancos. Y si en el futuro todas las armas se aseguran electrónicamente y sólo pueden ser disparadas por el propietario y titular del seguro y si, por añadidura, cada disparo se registra automáticamente en una central, entonces el fin de los tiroteos en la pantalla está, por decirlo así, a la vuelta de la esquina.

Con la aparición del scanner de iris, capaz de identificar a un individuo *en passant*, peligra la comedia de enredos. Será casi imposible contar la historia del hombre que va a la cárcel en lugar de otro o la del prisionero que se pone la ropa del visitante y de ese modo logra escapar.

Con el aumento del control electrónico la vida diaria será tan difícil de representar o dramatizar como ya lo es el trabajo cotidiano.

Cárcel - Casa de trabajo

En los films que transcurren en las cárceles se muestran más escenas de trabajo que en otros géneros cinematográficos. En los Países Bajos del siglo XVII había prisiones en cuyas celdas el agua alcanzaba niveles cada vez más altos, de modo que los presos tenían que sacarla a baldazos para no ahogarse. Con esto se pretendía mostrar que el hombre debe trabajar para vivir. En la Inglaterra del siglo XVIII, había reclusos condenados a dar vueltas a la noria. Hoy muchos prisioneros hacen lo mismo, pero caminando en la cinta del gimnasio para mantenerse en forma.

El trabajo en la cárcel casi nunca fue económicamente redituable; en el mejor de los casos, tuvo un valor educativo. La cárcel capacita para el trabajo industrial pues está organizada de manera parecida, esto es, con vistas a: concentrar, distribuir en el espacio, ordenar en el tiempo, constituir una fuerza productiva dentro de la dimensión del espacio-tiempo cuyo efecto será mayor que la suma de las fuerzas que la componen.

Vale la pena comparar las imágenes de las cárceles –cuando se abre la celda, cuando salen los prisioneros, cuando se pasa lista, cuando se encaminan encolumnados al patio, cuando se mueven allí en círculo, etcétera– con aquellas grabadas en laboratorios de investigación laboral.

Se llevaron a cabo experimentos para la organización de las fábricas fordistas. ¿Cómo se debe construir una pared? ¿Conviene que un obrero levante el ladrillo y haga la argamasa o es mejor que un trabajador lo levante y otro se ocupe de la argamasa?

Estas pruebas nos dan una idea general del trabajo, en tanto que las imágenes de las cámaras de vigilancia nos dan una idea general de la existencia abstracta.

Harun Farocki

Nació en 1944 en Novy Jicin (Neutitschein), Checoslovaquia, en aquel momento anexado a Alemania.

A partir de 1966 y hasta 1968 estudió en la Deutsche Film und Fernsehakademie, Berlín [Academia Alemana de Cine y Televisión, Berlín], de la cual fue expulsado por motivos políticos, junto con Hartmut Bitomsky, Holger Meins y Wolfgang Petersen, entre otros.

Se desempeñó como docente en Berlín, Düsseldorf, Hamburgo, Manila, Munich y Stuttgart. Desde 1993 hasta 1999, fue profesor visitante en la Universidad de California, Berkeley; desde 2000 hasta 2001, enseñó en la Hochschule der Künste [Academia de Arte], en Berlín

A partir de 1966, escribió para varios medios. De 1974 a 1984, fue integrante del comité de redacción de la revista de cine *Filmkritik*.

Colaboró como guionista, actor y productor en diversos proyectos de otros cineastas (Harmut Bitomsky, Christian Petzold, entre otros)

Desde 1990, ha realizado numerosas exposiciones e instalaciones.

Filmografía

1966

Zwei Wege (Dos Caminos)
16mm, blanco y negro, 3 min.

Jeder ein Berliner Kindl (Todos son niños berlineses)
16mm, b/n, 4 min.

1967

Der Wahlhelfer (El auxiliar de elecciones)
16mm, b/n, 14 min.

Die Worte des Vorsitzenden (Las palabras del presidente)
16mm, b/n, 3 min.

La película fue recibida en el Auditorio de la Universidad Libre de Berlín, en parte con aplausos estruendosos, en parte con silbidos ensordecedores. Provocó reacciones inmediatas, espontáneas. El silencio y el frío rechazo vinieron después, con el avance de las luchas doctrinarias y el anquilosamiento ideológico. En 1967/68 Farocki era un dadaísta del maoísmo.

Forman parte del trasfondo de esta película el culto a Godard, común en la primera generación de estudiantes de la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín, y las películas "chinas" de Godard de 1967/68 (desde *La Chinoise* hasta *Le gai savoir)*…

Klaus Kreimeier

1968

Ihre Zeitungen (Sus diarios)
16mm, b/n, 17 min.

White Christmas
16mm, b/n, 3 min.

Drei Schüsse auf Rudi (Tres tiros a Rudi)
16mm b/n, 4 min.

En la Pascua de 1968, Rudi Dutschke, la cabeza más visible de la revuelta estudiantil de 1968, fue víctima de un atentado. Como consecuencia de ello, se

produjeron enfrentamientos callejeros en toda la República Federal de Alemania. (Este cortometraje se perdió.)

"En esa época trabajaba junto con Helke Sander, a quien le fascinaba la televisión finlandesa. En la Pascua del 68, cambié todos los planes de filmación. Propuse, en cambio, una pequeña secuencia de escenas que finalmente grabamos en Berlín.

Primero dibujé con tiza, en una superficie de hormigón, el esquema del grupo Springer (el mayor grupo de medios de comunicación de Alemania, en su mayoría sensacionalistas) con todas sus ramificaciones, seguido de globos donde podían leerse cosas del siguiente tenor:

'Estudiantes protestan contra los asesinatos masivos en Vietnam'; de allí partía una flecha señalando el siguiente globo, que rezaba: 'El *BILD* (diario sensacionalista del grupo Springer) habla de vándalos y agitadores'. El diagrama de flujo continúa hasta que sólo quedan dos círculos vacíos y salgo de la imagen. Esto aludía a la imagen de la calle Kurfürstendamm, donde ocurrió el atentado; cuando Dutschke fue herido de bala, quedaron su bicicleta y sus zapatos tirados en la calle. La policía los encerró luego en círculos de tiza. Se hizo una reconstrucción ritual influida por los *happenings*."

Harun Farocki

Ohne Titel oder: Wanderkino für Ingenieurstudenten
(Sin título o: Cine ambulante para estudiantes de ingeniería)
16mm, b/n, 40 min.

1969

Nicht löschbares Feuer (*El fuego inextinguible*)
16mm, b/n, 25 min.

En 1968, Farocki y otros diecisiete estudiantes fueron expulsados de la Academia Alemana de Cine y Televisión por actividades subversivas; un año mas tarde se filmó *Nicht löschbares Feuer*, la película más importante del Agitprop (agitación y propaganda) del Movimiento por Vietnam.

El film es un tratado sobre la producción de napalm, la división del trabajo y la conciencia enajenada. Por su austeridad brechtiana, su estilo didáctico y su dicción cortante, constituye hoy un documento paradigmático del rigor pedagógico del 68, pero también de la capacidad de dilucidar relaciones complejas. Así pues, para muchos miembros de esa generación, la comprensión y la agitación social se convirtieron en una unidad indivisible.

Klaus Kreimeier, *Die Zeit,* 3/12/1993

Nixon komm nacht Berlin (Nixon visita Berlín)
16mm, b/n, 2 min. Presumiblemente perdido.

Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen (*Indicaciones para quitarle el casco a un policía*)
16mm b/n, 2 min.

Dicen (según Fritz J. Raddatz) que Rosa Luxemburgo lloró cuando leyó en Marx la aparición del término ' valor'.

Me sentí igualmente defraudado por los 'Cine-Tracts' hechos durante el Mayo Francés y que al poco tiempo se exhibieron en Berlín. Había esperado algo semejante a un informe televisivo.

Del mismo modo se sintieron decepcionadas todas las asambleas que vieron nuestras películas panfletarias durante esos años.

Dado que no hacíamos "verdaderas" películas (así decía mi madre), juzgaban que su causa no estaba bien representada, algo que sí habían logrado las 'películas proletarias' y también Fassbinder.

Rodamos este *spot* en una de las muchas pausas que hubo durante la filmación de una película un tanto improvisada de Susanne Beyeler sobre los *Kinderläden* (guarderías autogestionadas por los padres). Wolfgang Gremm se desnudó en un techo y actuó de policía. Apostamos a la provocación antihumanística, es decir, a representar de una manera puramente técnica la mejor forma de enfrentar a un policía, pero no llegamos al punto de elegir a un pelilargo andrógino como intérprete; Gremm, que era el individuo más gordo y con el pelo más corto que teníamos a mano, corroboró el hecho con una sonrisa.

Harun Farocki

1970

Die Teilung aller Tage (*La división de todos los días*), con Hartmut Bitomsky, 16mm, b/n, 33 min.

1971

Eine Sache, die sich versteht (*Un asunto que se sobreentiende*)
16mm, b/n, 64 min.

1972

Remember Tomorrow is the First Day in the Rest of Your Life (*Recuerda que mañana es el primer día del resto de tu vida*)
16mm, color, 10 min.

Die Sprache der Revolution (*El lenguaje de la revolución*)
16mm, b/n, 45 min.

Diversos ejemplos de retórica revolucionaria investigados por Hans Christoph.

Se trata de un ensayo fílmico sobre el lenguaje revolucionario, ilustrado con fragmentos de discursos de Danton y Saint Just, de Fidel Castro y Malcolm X, de Lenin y Rudi Dutschke.

El comentario, en parte relatado por el autor mismo, procura situar cada discurso –su vocabulario, sus gestos retóricos y sus reivindicaciones– en el contexto histórico y político-social correspondiente. Salvo en "Debate sobre la política de desarrollo", "Debate sobre el préstamo de trajes" y "Debate sobre la provocación", las escenas no pretenden mostrar las cualidades del lenguaje revolucionario.

Hans Christoph concluye, al final de su libro: "Para poder juzgar un discurso o un texto hay que preguntarse: ¿Quién habla? ¿Quiénes son los oyentes? ¿Dónde viven? ¿A qué época y clase social pertenecen? ¿En que situación se encuentran? ¿En qué los ayuda el discurso que escuchan? Ese discurso, ¿hace hablar a los mudos? ¿Hace ver a los ciegos?"

Informe de producción

1973

Sesamstrasse
16mm, color, varios cortos de 3 min.

Make Up (*Maquillaje*)
16mm, color, 48 min.

Se ve al maquillador Serge Lutens entalcar el rostro de una modelo y frotarlo durante varios minutos. La cara de la modelo se transforma en una hoja de papel en blanco, en una base donde luego se aplicará la pintura. A partir de la carne, se forma algo semejante al mármol. Como si para alcanzar la belleza, la vida tuviese que congelarse. Quince años más tarde, utilicé algunas tomas de esta película en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*), donde se tematiza la relación entre la conservación y la destrucción.

Harun Farocki

Brunner is dran (El turno de Brunner)
16mm, color, 17 min.

Einmal wirst auch du mich lieben! (*Algún día me amarás. Sobre el significado de las novelas baratas*)
16mm, color 44 min.

Bajo la forma de una película argumental se relatan dos tipos de historias: por una parte, lo que sucede en la vida de diversas personas que comparten la afición a los folletines (un obrero de la construcción, un herrero, un representante comercial y sus mujeres, dos trabajadoras de fábrica), y por la otra, auténticas historias de folletín.

Farocki: "En síntesis, los textos expresan lo que, según sus lectores, no ocurre en la vida cotidiana: fama, dinero y mucho tiempo libre. En estas novelas la gente no trabaja".

Informe de la producción

Der Ärger mit den Bildern (*Los problemas con las imágenes*)
16mm, b/n, 48 min.

1974

Moderatoren im Fernsehen (Conductores de televisión)
Video, color, 22 min.

Über "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin" (Acerca de "Trabajo ocasional de una esclava")
16mm, b/n, 10 min.

Plakatmaler (Pintor de afiches)
16mm, color, 20 min.

Die Arbeit mit Bildern (*Trabajar con imágenes*)
16mm, color, 44 min.

¿Qué transmiten las imágenes de los programas informativos de televisión en las "ficciones" y en los "documentales"? ¿Comunican algo esencial sobre los temas tratados, ayudan a comprender, se ocupan realmente del tema, o sólo sirven de telón de fondo a los textos?

¿Qué nos dice la superficie de los objetos acerca de las relaciones no visibles? Harun Farocki muestra, valiéndose de ejemplos, la falta de curiosidad del espectador, provocada a menudo por el tratamiento de imágenes y sonidos por parte de la televisión. Destaca, asimismo, la "pobreza" del lenguaje televisivo y hasta qué punto se distancia del mundo real mediante la cámara y el grabador.

1975

Über "Song of Ceylon" von Basil Wright (Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright)
16mm, b/n, 25 min.

Erzählen (Relatar)
16mm, b/n, 58 min.

1976

Die Schlacht. Szenen aus Deutschland (La batalla. Escenas de Alemania)
Video, color, 52 min.

Un comunista mata a su hermano, quien se convirtió en nazi después de ser capturado por la Gestapo. Un hombre "ayuda" a su mujer y a su hija a "quitarse la vida" para no tener que "sobrevivir a la vergüenza" que les aguarda luego de la muerte de Hitler, pero él no se suicida: "El fuerte es más poderoso en soledad". En un sótano, durante un bombardeo, dos refugiados denuncian a un soldado desertor ante la SS. Cuando llega el Ejército Rojo, los mismos denunciantes simulan ser los padres del joven muerto.

En el ciclo *La Batalla*, el dramaturgo Heiner Müller describe la confrontación militar e ideológica con el fascismo.

En *Escenas de Alemania*, esta confrontación no se presenta como una lucha de fuerzas anónimas, ni tampoco como una culpa o una justificación por parte de los individuos, sino como deformaciones, como posiciones grotescas, como una consecuencia esquizofrénica justo allí donde tantos dramas de posguerra encontraban todavía virtudes.

Müller no pretende "superar" el pasado, sino seguir reflexionado, hasta los verdaderos límites de esta "época de hielo" y hacerlo en un leguaje radical. No rinde culto a los mecanismos de autocensura, como los que hicieron posible la reconstrucción alemana.

1977

Einschlafgeschichten 1-5 (Historias para dormir 1-5)
16mm/35mm, color, 5 min.

Sarah Schumann malt ein Bild (Sarah Schumann pinta un cuadro)
16mm, color, 8 min.

1978

Ein Bild von Sarah Schumann (Un cuadro de Sarah Schumann)
16mm, color, 30 min.

Häuser 1-2 (Casas 1-2)
16mm, color, 10 min.

Zwischen zwei Kriegen (Entre dos guerras)
16mm, b/n, 83 min.

Una película sobre el período 1917-1933. El desarrollo de la industria metalúrgica pesada se había concebido como una máquina perfecta y eterna, hasta que la Segunda Guerra Mundial acabó con ella.

El ensayo de Farocki sobre la industria pesada y el gas de los altos hornos resulta convincente por su fría abstracción, por la obsesión maniática del autor, quien busca probar el carácter autodestructor de la producción capitalista con un único ejemplo…

Pero *Zwischen zwei Kriegen* es también una película sobre el esfuerzo implícito en toda filmación, una reflexión sobre el rodaje y las condiciones del rodaje. Farocki se distancia radicalmente de la falta de reflexión que caracteriza a los trabajos televisivos.

La claridad y el encuadre preciso de esta austera producción en blanco y negro, que no se limita a ilustrar una idea sino que es una idea en sí misma, nos recuerda al Godard tardío. La fuerza de este film, cuya producción duró seis años, reside, precisamente, en su austeridad.

Hans Blumenberg, *Die Zeit*, 2/2/1979

Einschlafgeschichten 1-3 (Historias para dormir 1-3 / Historias de gatos)
35mm, color, 9 min.

1979

Industrie und Fotografie (Industria y fotografía)
35mm, b/n, 44 min.

Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach (Anna y Lara: parodia e imitación de la televisión)
16mm, color, 18 min.

Single. Eine Schallplatte wird produziert (Single. Se produce un disco)
Video, color, 49 min.

Der Geschmack des Lebens (El sabor de la vida)
16mm, color, 29 min.

Desde hace años busco fondos para poder registrar la vida cotidiana tal como aparece cuando uno mira la calle.

Hace veinte años, se veían por la noche a grupos de adolescentes charlando en una esquina, montados en sus bicicletas.

Me gustaría registrar ese tipo de cosas con la cámara. En una ocasión, tuve la oportunidad de hacerlo; recorrí las calles durante dos meses y medio y junté algunas imágenes para esta película.

Harun Farocki, 1979

Zur Ansicht: Peter Weiss (Se presenta: Peter Weiss)
16mm, color, 44 min.

1981

Stadtbild (Paisaje urbano)
16mm, color, 44 min.

En 1945, las ciudades alemanas estaban en ruinas. La destrucción fue tan grande que los tiempos de la preguerra pasaron a ser un recuerdo lejano. Pero el entusiasmo desatado por la reconstrucción nos permitió creer en un futuro urbano más promisorio. Las ruinas significaban la oportunidad de una construcción radicalmente nueva. Alemania se transformó así en un lugar de peregrinaje para los arquitectos de vanguardia de todo el mundo. La mirada con que se evaluaban los edificios todavía en pie era inequívoca: lo viejo era feo e implicaba represión, además de una autorrepresentación ridícula; lo viejo era pomposo y kitsch. Los ornamentos se convirtieron en un pecado arquitectónico.

La situación cambió, sin embargo, en los años sesenta. Un signo visible de este cambio es el libro *Die gemordete Stadt* (*La ciudad asesinada*) de E. Niggemeiner y W. J. Ziegler, donde el argumento se expone en fotografías. De pronto, lo viejo se ha vuelto entrañable y poético.

Lo nuevo no era sino el desconsuelo transformado en imagen: formas cúbicas, retículas de fachadas, la estepa entre casa y casa. En suma, una arquitectura que ya no se ofrecía al ojo como imagen. Hasta ese momento, las imágenes de la antigua arquitectura habían señalado una sola cosa: la necesidad de acabar con ella. Se trataba de fotografías destinadas a registrar los daños, a desenmascarar las ambiguas fachadas tras las cuales vivieron nuestros mayores. Pero ahora exhortaban a conservar esas casas, a restaurarlas.

La película de Farocki reúne fotografías y reportajes a varios historiadores urbanos y a un escritor. El tema, presentado a través de imágenes de la arquitectura berlinesa, gira en torno a nuestra relación con lo arquitectónicamen-

te viejo y lo arquitectónicamente nuevo, así como a los cambios sufridos por esa relación durante la posguerra.

WDR, folleto informativo, 1981

1982

Etwas wird sichtbar, Vietnam (*Frente a nuestros ojos, Vietnam*)
35mm, b/n, 114 min.

Una historia de amor en Berlín más la guerra en Vietnam. Una observación acerca del aquí-y-en-otro-lado, de la economía mundial, la guerra y el genocidio, de la figura del partisano y de la guerra de guerrillas. Un amor cuyo trasfondo es la lucha bélica y la masacre. *Etwas wird sichtbar* nos muestra la intromisión de la guerra en el amor y cómo éste afronta el hecho. La acción fílmica trasciende la separación entre los sentimientos, pertenecientes al ámbito privado, y las imágenes de la guerra difundidas en los medios.

Zeughaus Kino Berlín, folleto

Kurzfilme von Peter Weiss. Vorgestellt von Harun Farocki
(Cortometrajes de Peter Weiss. Presentados por Harun Farocki)
16mm, b/n, 80 min. (44 min.)

1983

Ein Bild (*Una imagen*)
16mm, color, 25 min.

El material de esta película procede de cuatro días de trabajo en un estudio donde se producía una foto para la página central de la revista *Playboy*.

La revista se ocupa de temas culturales, automovilísticos y relativos a un cierto estilo de vida. Todo ello sirve para vestir a la mujer desnuda, que tal vez no sea sino una muñeca para vestir.

La mujer desnuda en la doble página es un sol alrededor del cual gira un sistema: la cultura, los negocios, una determinada manera de vivir (bajo el sol no se puede ver ni filmar). Es comprensible que quienes deben producir una imagen de tanto peso, lo hagan con el cuidado, la seriedad y la responsabilidad que se requiere, digamos, para lograr la fisión del uranio.

En torno a la chica desnuda giran hoy editoriales e imprentas, negocios publicitarios, hoteles y clubes, vías lácteas de millones de dólares, un cosmos comercial; cada mes una nueva chica se transforma en centro. Pero un punto no tiene extensión y es invisible. Esto es lo que filmamos.

Harun Farocki

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Roman "Amerika" (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet trabajando en una película sobre "América" de Franz Kafka)
16mm, color, 25 min.

Esta película es un autorretrato y, al mismo tiempo, un homenaje al ejemplar (y antiguo profesor de la Academia de Cine) Jean-Marie Straub.

En su admiración, Farocki llegó hasta el punto de decir, en un comentario sobre *Zwischen zwei Kriegen* (*Entre dos guerras*): "Tal vez rodé esta película solamente para ser reconocido por Straub". Este film de observación testimonia el cumplimiento de su deseo: bajo la dirección de Straub, Farocki ensaya su papel de Delamarche para la película *Klassenverhältnisse* (*Relaciones entre clases*, 1983).

Quien haya visto alguna vez el documental de Farocki sobre el rodaje no olvidará jamás estas breves escenas. La técnica usada para la puesta por Jean-Marie Straub y su mujer, Danièle Huillet, es tan repetitiva y detallista que las escenas se ensayan hasta agotar a los actores. Straub los dirige como un director de teatro. Esta manera insólita de escenificar una película basta para justificar su registro cinematográfico.

Farocki filmó la resistencia contra el cine tradicional, al que se opuso también en sus películas.

Tilman Baumgartel

Interview: Heiner Müller (Entrevista a Heiner Müller)
16mm, color, 30 min.

"L'Argent" von Bresson ("L'Argent" de Bresson)
16mm/video, b/n-color, 30 min.

1984

Peter Lorre – Das doppelte Gesicht (Las dos caras de Peter Lorre)
16mm, color y b/n, 59 min.

1985

Betrogen (Engañado)
35mm, color, 99 min.

Un hombre quiere una esposa. Encuentra a una mujer (Katia Rupé) en un bar nocturno y la convence de casarse con él.

Cuando ella trata por enésima vez de abandonarlo, la mata. Para que nadie advierta el hecho, vive con la hermana de la muerta (Nina Holger). Nin-

guno se percata de que una mujer se ha transformado en otra, ni de cuán fácil resulta reemplazar un gran amor. Pero un amigo de la muerta lo sabe.

Filmtip: "Tee im Harem des Archimedes" (*Filmtip: "Té en el harén de Arquímedes"*)
Video, color, 7 min.

1986

Filmbücher (Libros sobre cine)
Video, color, 15 min.

Wie man sieht (*Como se ve*)
16mm, b/n, 72 min.

En este largometraje abunda la acción. Se habla de las chicas que aparecen en las revistas pornográficas, a quienes se les da un nombre, y de los muertos anónimos apilados en una fosa común; de máquinas tan feas que es preciso proteger los ojos de los obreros y de motores demasiado hermosos para estar ocultos debajo de un capó; de técnicas laborales que mantienen –o quieren suprimir– la interacción manual e intelectual. "Mi film *Wie man sieht* es una película-ensayo. El actual aparato mediático nos abruma con aluviones de información, aunque probablemente lo que hace en realidad es triturarla. Yo armo un texto nuevo con los fragmentos, organizo un *puzzle*. Mi película consiste en innumerables detalles por debajo de los cuales se establecen relaciones entre imagen e imagen, entre palabra e imagen y entre palabra y palabra que pueden durar una noche. Busqué y encontré la forma de montar mucho material con poco dinero."

Harun Farocki

Schlagworte – Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser (*Palabras impactantes – Imágenes impactantes. Entrevista con Vilém Flusser*)
Video, color, 13 min.

Farocki consulta al filósofo Vilém Flusser acerca del diseño de la tapa del diario sensacionalista *Bild*. La portada es concebida como una imagen global. Por un lado, es imposible leer el texto sin dirigir la mirada a las fotos que buscan provocar una fuerte impresión; por el otro, la "tipografía catástrofe" crea un clima visual despiadado y mágico. Imagen y texto se complementan en un único movimiento a fin de provocar el "shock mediático".

Filmtip: "Kuhle Wampe"
Video, color, 6 min.

1987

Die Schulung (El entrenamiento)
Video, color, 44 min.

Filmada durante un seminario de cinco días, donde los ejecutivos aprenden a venderse mejor a ellos mismos. En el curso de gestión administrativa se enseñan las reglas básicas de la dialéctica y la retórica, se perfecciona el lenguaje corporal, esto es, los gestos y la mímica. Vender algo fue, desde siempre, el principio rector de toda actividad mercantil. Más tarde, la relación entre psicología y capitalismo perfeccionó la idea de venderse a sí mismo.

Lutz Hachmeister

Filmtip: "Der Tod des Empedokles"
16mm, color, 7 min.

Die Menschen stehen vorwärts in den Strassen (Hombres parados avanzando por las calles)
16mm, color, 8 min.

Bilderkrieg (Guerra de imágenes)
16mm, color, 44 min.

1988

Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied (*Georg K. Glaser – escritor y herrero*)
16mm, color, 44 min.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*)
16mm, color y b/n, 75 min.

El punto de fuga de *Bilder der Welt*... es la imagen intelectual de "la mancha ciega" de las fotos aéreas: el campo de concentración de Auschwitz que los analistas norteamericanos de dichas fotografías, interesados solamente en la planta industrial de IG-Farben, no vieron en 1944, aunque se hallaba muy cerca de la fábrica. Sólo décadas después la CIA descubrió aquello que los aliados no querían ver: junto al objetivo de ataque (la planta de IG-Farben), se encontraba el campo de exterminio de Auschwitz (... ni la mirada ni los pensamientos son libres cuando las máquinas, en manos de la ciencia y las fuerzas armadas, determinan el objeto de la investigación). Farocki llega así al núcleo de la violencia mediática, a una "estética terrorista" (Paul Virilio) del estímulo óptico que aparece en la actualidad tanto en los monitoreos de

control cuanto en la televisión, y cuyo objetivo evidente es convertir al espectador en cómplice o en probable víctima, tal como ocurre en tiempos de guerra.

Christa Blümlinger

Kinostadt Paris
Video, color, 60 min.

1989

Image oder Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen? (*Prestigio o ventas o: ¿cómo representar a un zapato?*)
Video, color, 45 min.

Si establecemos una distinción entre los films donde las imágenes ilustran axiomas y aquellos donde las imágenes tienen libertad de acción, entonces esta película pertenece a la segunda categoría. En *Image und Umsatz*... la observación es detallada y precisa. Los entretítulos aluden a los diferentes pasos en el armado de una campaña publicitaria para una nueva colección de zapatos de la firma Ricosta. La cámara enfoca al orador, sigue la mímica del público y muestra, en primeros planos, las actividades: cómo se confeccionan notas y se eligen a los modelos, cómo de desliza un marcador sobre el papel, cómo se diseña una vidriera. Harun Farocki observa con curiosidad la forma en que es presentado un producto.

Stefan Reinecke, *Deutsche Volkszeitung*, 25/8/89

1990

Leben BRD (*Vivir RFA*)
16mm, color, 83 min.

El autor arma un cuadro de costumbres de la actual Alemania Federal registrando escenas donde se ensayan distintas situaciones de la existencia cotidiana. Se someten a prueba tanto el comportamiento como su duración. En todas partes hay personas que se representan a sí mismas, asumiendo un rol determinado. Un juego del teatro de la vida captado en cursos de capacitación, pruebas de aptitud para personas y objetos, cursos de preparación para el parto destinado a futuros padres, ensayos de diálogos de venta, ejercicios militares o juegos de rol con fines educativos. En todos lados se percibe el esfuerzo permanente de prepararse para la emergencia de "la realidad".

Zeughaus-Kino, programa, Berlín

1991

Was ist los? (*¿Qué pasa?*)
16mm, color, 60 min.

1992

Videogramme einer Revolution (*Videogramas de una revolución*). Codirigida con Andrei Ujica.
16mm, color, 106 min.

El otoño de 1989 permanece en nuestra memoria como una sucesión de acontecimientos visuales: Praga, Berlín, Bucarest. Las imágenes indicaban que la historia había retornado. Veíamos revoluciones por doquier. Y el escenario revolucionario más completo, incluida su medición en el tiempo y en el espacio, provino de Rumania. Todo transcurrió en apenas diez días y dos ciudades: revuelta popular, caída del poder, ejecución de los déspotas. Luego de una primera rebelión en Temesvar, donde el gobierno todavía pudo aislar la ciudad, se produjo la caída de Bucarest frente a las cámaras. Allí los manifestantes ocuparon la emisora de televisión, transmitieron ininterrumpidamente durante alrededor de 120 horas y establecieron un nuevo lugar histórico: el estudio de televisión. Desde el 21 de diciembre de 1989 (el último discurso de Ceaucescu) hasta el 26 de diciembre (el primer registro televisivo del juicio al dictador), las cámaras filmaron casi todo lo acaecido en los lugares más importantes de Bucarest. Los medios que captan un determinado período de tiempo siempre influyeron en la Historia, y sin duda también lo hicieron en la modernidad europea. Esta modernidad fue primero influida por el teatro, desde Shakespeare hasta Schiller, luego por la literatura, hasta Tolstoi. Como sabemos, el siglo XX es fílmico. Pero recién con la cámara de video y su capacidad de registro y movilidad es posible concluir el proceso de filmación de la Historia. Suponiendo que la haya.

Andrei Ujica, co-realizador del film

Kamera und Wirklichkeit (Cámara y realidad)
Video, color, 186 min. (120 min.) Codirigida con Andrei Ujica.

1993

Ein Tag im Leben der Endverbraucher (*Un día en la vida de un consumidor final*)
Video, color y b/n, 44 min.

El título parece como si Marcuse parafraseara a Solyenitsin. La película está íntegramente montada con spots publicitarios y reproduce un día del consumidor medio en Alemania. El único recurso del autor es el montaje, ya que

prescinde de cualquier comentario propio. Se seleccionaron centenares de spots publicitarios para documentar los arquetipos de la vida cotidiana: desde el cepillado de dientes a la mañana hasta la pesadilla nocturna de no estar lo suficientemente asegurado. Fue probablemente el documental más costoso de la historia. El material visual testimonia cuarenta años de vida de la República Federal de Alemania, de ahí cierto tono nostálgico. Pero generalmente todo es diversión e ironía. Comienza con "Buenos días, Alemania" en el estilo del milagro alemán y termina con limones high-tech al estilo de los *Sandmännchen* que despiden a los niños desde la pantalla televisiva a la hora de ir a dormir para comunicarnos que en la madrugada el país será ocupado por ovnis. Se acabó la vieja república, la RDA aterrizó dentro de sus límites. No se pretende, sin embargo, ninguna sociología de la publicidad. Al menos no en un primer plano. No es el objetivo principal del autor mostrar cuándo, cómo o qué aportó el spot publicitario a la difusión del gusto urbano y a los modales de la época de la posguerra. *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* termina con el espíritu de los años 80, cuando el "capital" fue infiltrado por el dinero.

Andrei Ujica

1994

Die Umschulung (*Reorientación profesional*)
Video, color, 44 min.

Die führende Rolle (*El rol dominante*)
Video, color, 35 min.

En esta película se relaciona la imagen nostálgico-sentimental que tiene de sí misma la paranoica gerontocracia alemana-oriental con la imagen de "los hechos" proveniente de noticieros televisivos del año 1989. La discrepancia entre la imagen propia (representada en el desfile militar de 1987 mientras el Estado agonizaba) y la pérdida real de poder es lo que le interesa aquí a Farocki. Para alcanzar la autoestilización del poder Farocki se "entrega" frecuentemente en sus documentales a imágenes ajenas y situaciones dramatizadas. Farocki busca las imágenes del mundo detrás de las imágenes, una categoría política.

Eike Wenzel

1995

Arbeiter verlassen die Fabrik (*Trabajadores saliendo de la fábrica*)
Video, b/n y color, 36 min.

La primera cámara de la historia del cine se centró en una fábrica, pero cien años más tarde se puede decir que la fábrica raras veces atrajo al cine, más

bien lo repelió. Las películas sobre el trabajo o los trabajadores no llegaron a ser un género importante, y el lugar frente a la fábrica quedó relegado a un plano secundario. El portón de la fábrica alinea a obreras y obreros sincronizados según el orden industrial, y esta suerte de compresión genera la imagen de una fuerza laboral. Es evidente que quienes transponen el portal de la fábrica comparten algo fundamental. La imagen se acerca al concepto y por esa razón se transformó en una figura retórica. Esta imagen se encuentra en documentales, en películas sobre la industria o de propaganda, frecuentemente acompañada con música y/o palabras que impregnan a la imagen de un significado lingüístico; por ejemplo: "explotados", "proletariado industrial, "trabajadores del puño" o "sociedad de masas". *A posteriori*, después de haber comprendido que las imágenes cinematográficas capturan ideas y son capturadas por ellas, vemos que la firmeza del movimiento con que se desplazan obreras y obreros es representativa, que el movimiento humano visible representa los movimientos ausentes e invisibles de las mercancías, el dinero y las ideas que circulan en la industria.

Ya en la primera secuencia de imágenes se asienta el estilo principal de la película. Los signos no son traídos al mundo sino extraídos de la realidad. Como si el mundo comunicara algo desde sus entrañas.

Harun Farocki

Schnittstelle (*Intersección*)
Instalación. Video, color, 23 min.

El Musée d'Art Moderne en Lille encargó a Harun Farocki la producción de un video "sobre su trabajo" y éste creó una instalación para dos monitores exhibida en la exposición *El mundo después de la fotografía*, en 1995. De este trabajo surgió la película *Schnittstelle,* donde el cineasta reflexiona sobre el significado de trabajar con material preexistente en lugar de producir nuevas imágenes propias. El título hace alusión al doble significado de *Schnitt* (en sentido literal: corte) y se refiere tanto al lugar de trabajo del director de cine –la mesa de edición– como también al sitio donde una persona maneja una computadora: la intersección del hombre con la máquina.

1996

Die Küchenhilfen (La ayudante de cocina)
16mm, color, 60 min.

Das Theater der Umschulung (El teatro de la reeducación laboral)
Video, color, 4 min.

Der Auftritt (*La presentación*)
Video, color, 39 min.

Der Werbemensch (El publicista)
Video, color, 3 min.

1997

Die Bewerbung (*La solicitud de empleo*)
Video, color, 58 min.

En el verano de 1996 filmamos ejercicios de presentación, cursos en los cuales se aprende a solicitar un empleo como corresponde.

Filmamos a individuos desempleados desde hacía mucho tiempo a quienes la oficina de asistencia social había obligado a participar en el curso, así como a gerentes con un ingreso anual de cien mil dólares que se pagaban un entrenador privado de la misma manera que los ciudadanos de Atenas aprendían retórica en las lecciones impartidas por un esclavo de la casa. Individuos que no habían terminado la escuela primaria, académicos, profesionales con estudios de posgrado, desocupados y gerentes de segunda categoría, todos ellos debían aprender a ofrecerse y venderse a sí mismos, una práctica definida con el término "autogestión". La referencia a sí mismo constituye, probablemente, un gancho metafísico del que cuelga la identidad social.

En la entrevista debe aparecer el hombre completo, no sólo su capacidad cuantitativa, pasible de ser evaluada en los papeles.

La persona entera se siente aceptada o rechazada. Fue Kafka quien representó la aceptación como una relación de trabajo semejante a la entrada en el Reino de Dios y quien destacó, asimismo, lo incierto del camino hacia lo uno o lo otro. Hoy se habla de un empleo con el mayor de los sometimientos, sin que ello implique una promesa divina.

Se concibieron los ejercicios de presentación como una forma de prepararse para el "gran momento", semejante al compromiso antes de los esponsales o al tiempo de adviento previo al nacimiento de Cristo. Un momento de suma importancia que termina rápidamente y que la esperanza y el miedo prolongan de antemano.

Conocimos a una joven que ya había participado en media docena de esos cursillos. Probablemente jamás encontrará un trabajo, a menos que le permitan dirigir esos cursos.

Harun Farocki

Die Werbebotschaft
Video, color, 3 min.

Stilleben (*Naturaleza muerta*)
16mm, color, 58 min.

Así como la pintura del siglo XVII representaba objetos y alimentos cotidianos en sus naturalezas muertas, del mismo modo la industria publicitaria produce, con gran despliegue y un alto grado de especialización, fotografías de productos. Harun Farocki visitó a fotógrafos franceses, estadounidenses y alemanes en sus estudios y los filmó durante varios días, mientras trabajaban. Se trata de tres secuencias documentales sobre el arreglo de una mesa de quesos, de vasos con cerveza y de un valioso reloj. El autor confronta estas secuencias con el texto de un ensayo dividido en cuatro partes sobre los clásicos bodegones de la pintura de los Países Bajos y las ilustra con diversos ejemplos extraídos de los museos de Europa.

Zeughaus-Kino, 1998

Das Bild der Uhr (La imagen del reloj)
16mm, color, 3 min.

Der Ausdruck der Hände (*La expresión de las manos*)
Video, color y b/n, 29 min.

Der Finanzchef (El director de finanzas)
Video, color, 7 min.

1998

Worte und Spiele (Palabras y juegos)
Video, color, 68 min.

2000

Ich glaubte, Gefangene zu sehen (*Creía ver prisioneros*)
Instalación. Video, en color y b/n, 25 min.

Music Video
Video, color, 50 segundos

Gefängnisbilder (*Imágenes de prisión*)
Video, color y b/n, 60 min.

A veces la cámara equivale a un arma. Los patios de la cárcel de Corcoran (Estados Unidos) tienen la forma de porciones de torta. Un prisionero ataca a otro y quienes no están implicados se arrojan al suelo de inmediato y se cubren la cabeza con las manos. Saben de sobra lo que sigue a continuación: el

guardia hará un llamado de advertencia y luego disparará balas de goma. Si quienes se pelean no se detienen, disparará una bala de plomo.

Harun Farocki muestra estas imágenes y nos transforma en testigos de cómo funciona y mata la máquina denominada "cárcel".

El material de Farocki nos atrapa debido al lugar donde transcurre la filmación y, sobre todo, por el tipo de mirada: escenas de largometrajes de ficción, de documentales, de películas de propaganda retratan una y otra vez al prisionero como un marginado, un violento en potencia o un posible desequilibrado.

La mayor parte del material fílmico se refiere al adiestramiento que recibe el individuo para convertirse en un prisionero.

2001

Die Schöpfer der Einkaufswelten (*Los creadores de los mundos de compras*)
Video, color, 72 min.

Comprar es un acto que pertenece a la cultura cotidiana y, por lo tanto, natural e inevitable. El ingreso al mundo de las compras, a los centros comerciales, puede convertirse en un dantesco descenso al infierno o en la última cena redentora. Todos conocemos esta experiencia y recordamos la imagen de los centros comerciales. La naturalidad es el resultado de un proceso altamente sofisticado. Los centros comerciales se diseñan en base a la planificación, al gerenciamiento y a los aportes científicos. Todo contribuye a esa naturalidad: desde las consultoras, los analistas de relanzamiento, la federación central, las revistas editadas por los *malls*, el congreso anual de Las Vegas con 6.000 participantes hasta los laboratorios que investigan adónde se dirige la mirada del cliente o cómo se puede provocar una "compra espontánea". La película de Farocki retrata este mundo al tiempo que confiere una cierta magia a nuestras imágenes cotidianas.

Antje Ehmann

Auge/Maschine (*Ojo/Máquina*)
Instalación. Video, color, 25 min.

guardia hará un llamado de advertencia y luego disparará balas de goma. Si quienes se pelean no se detienen, disparará una bala de plomo.

Harun Farocki muestra estas imágenes y nos transforma en testigos de un director y usa la máquina denominada "cancel".

El material de Farocki nos atrapa cerca del lugar donde transcurre la [illegible] ción y, sobre todo, por el tipo de miradas: escenas de [illegible] de [illegible], documentales, de películas de propaganda, [illegible] y ofrecer al prisionero como un marginado, un violento en potencia o un pobre desequilibrado.

La mayor parte del material fílmico se refiere al adiestramiento que recibe el individuo para convertirse en un prisionero.

2001

Die Schöpfer der Einkaufswelten (*Los creadores de los mundos de compra*)
Video, color, 72 min.

Comprar es un acto que pertenece a la cultura cotidiana y, por lo tanto, resulta natural e inevitable. El ingreso al mundo de las compras, a los centros comerciales, puede convertirse en un dantesco descenso al infierno o en la última tentación. Todos conocemos esta experiencia y reconocemos la imagen de los centros comerciales. La naturalidad es el resultado de un proceso altamente sofisticado. Los centros comerciales se diseñan en base a la planificación, al gerenciamiento y a los aportes científicos. Todo contribuye a esa naturalidad: desde las consultoras, los analistas de relanzamiento, la televisión ventas, las revistas editadas para la industria, el congreso anual de Las Vegas con 6.000 participantes hasta los laboratorios que investigan adónde se dirige la mirada del cliente o cómo se puede provocar una "compra espontánea". La película de Farocki retrata este mundo al tiempo que construye una cierta imagen de nuestras [illegible] cotidianas.

Auge/Maschine (*Ojo/Máquina*)
Instalación. Video, color, 23 min.

Exposiciones

1995

Musée d'Art Villeneuve d'Ascq, Lille/Francia
Le monde après la fotographie.
Regis Durant, curador.
Instalación, *Schnittstelle/Section* (*Intersección*).

1996

Centre Georges Pompidou, París/Francia
Face à l'histoire.
Curador: Chris Dercon.
Instalación, *Schnittstelle/Section* (*Intersección*).

1997

documenta X, Kassel/Alemania
Cathérine David, curadora.
Stilleben (*Naturaleza muerta*), film, 16mm.

1998

Steirischer Herbst (*Otoño de Steiern*), Graz/Austria
Joris Ivens, Chris Marker, Harun Farocki.
Peter Weibel, curador.
Instalación, *Schnittstelle* (Intersección).

2000

Generali Foundation, Viena/Austria
Dinge, die wir nicht verstehen (*Cosas que no entendemos*)
Ruth Noack y Roger M. Bürgel, curadores.
Instalación, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Creía ver prisioneros*).

Öffentlicher Raum (*Espacio público*), Seúl/Corea
Media City Seoul 2000. Hans-Ulrich Obrist, curador. Video musical.

Centro Cultural Belem, Lisboa/Portugal
Galería. Curador: Jürgen Bock.
Instalación, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Creía ver prisioneros*).

Expo 2000, Hannover/Alemania.
Gouvernementalität. Curador: Roger M. Buergel.
Instalación, *Die Bewerbung* (*La solicitud de empleo*), video.

Kunst-Werke, Berlín/Alemania
L'état des choses (1) (*El estado de las cosas*). Cathérine David, curadora.
Instalación, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Creía ver prisioneros*).

2001

Museum Boijmans de Beuningen, Rotterdam/Holanda
Chris Dercon, curador.
Instalación, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Creía ver prisioneros*).

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gante/Bélgica
Jan Hoet, curador.
Instalación, *Stilleben* e *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Naturaleza muerta* y *Creía ver prisioneros*).

Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart/Alemania
Constanze Ruhm, curadora.
Proyecto, *Nicht löschbares Feuer* (*El fuego inextinguible*).

Más información en *www.farocki-film.de*

Se termino de imprimir en el mes de Abril de 2003 en lo talleres de GEA, Santa Magdalena 635, Buenos Aires. TE 4302 2014 / 4303 2065